

الدكتور  
عصام عبد المنصف أبوزيد

# فاعلية المعنى النحوي فى بناء الشعر عند محمود حسن إسماعيل

دراسة نصية للتوابع

دار غريب  
للطباعة والنشر والتوزيع  
القاهرة















**فاعلية المعنى النحوي في بناء الشعر**  
**عند محمود حسن إسماعيل**  
**دراسة نصية للتوابع**







# فاعلية المعنى النحوى فى بناء الشعر

عند محمود حسن إسماعيل

(دراسة نصية للتوابع)

الدكتور

عصام عبد المنصف أبوزيد



### بطاقة فهرسة

فهرسة أثناء النشر اعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية ادارة الشؤون الفنية

أبو زيد، عصام عبد المنصف

فاعلية المعنى النحوى فى بناء الشعر عند محمود حسن إسماعيل: دراسة  
نصية للتوابع/ عصام عبد المنصف أبو زيد. ط ١. القاهرة: دار غريب للطباعة  
والنشر والتوزيع، ٢٠٠٩ .

ص ٣٣٦ ؛ ٢٤ سم.

تدمك: ٠ ٤٦ ٠٤٦٣ ٩٧٧ ٩٧٨

١- الشعر العربى - تاريخ ونقد - مقالات ومحاضرات.

٨١١,٩٠٤

١. العنوان

الكتاب : فاعلية المعنى النحوى فى بناء الشعر عند محمود حسن إسماعيل

المؤلف : عصام عبد المنصف أبو زيد

رقم الإيداع : ١٦٥٦٢ / ٢٠٠٩

تاريخ النشر : ٢٠١٠

الترقيم الدولى : 0 - 046 - 463 - 977 - 978

حقوق الطبع والنشر والاقتباس محفوظة للناشر ولا يسمح بإعادة

نشر هذا العمل كاملا أو أى قسم من أقسامه ، بأى شكل من

أشكال النشر إلا بإذن كتابى من الناشر

الناشر : دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع

شركة ذات مسئولية محدودة

الإدارة والمطابع : ١٢ شارع نوبار لاطوغلى (القاهرة)

ت: ٢٧٩٤٢٠٧٩ فاكس: ٢٧٩٥٤٣٢٤

التوزيع : دار غريب ٣ شارع كامل صدقى الفجالة - القاهرة

٢٥٩١٧٧٤٨٩٠

www.darghareeb.com











## إهداء

إلى كل من بذل النفيسين:  
الوقت والراحة ،  
في سبيل اللغة العربية وحمايتها ،  
وإلى أبي وأمي؛ عرفانا بفضل لا ينكر، وجميل لا ينسى.  
وإلى رفيقة الدرب المخلصة،  
وإلى فجر دنيانا الجديدة " زياد ، وبراء " .







أنا شاعر الوادي وعزاف اللظى  
إما شهدت جنانه متألما!  
أهدي العطور لمن يفي لبلاده  
وأسوق للطاغي الخؤون جهنما!  
لاموا على الشدو! قلت رويدكم!  
من ذا يلوم العبقري الملهما؟  
غيري يسوق الشعر فضل بلاغة  
وأنا أفجر في منابعه الدما!!

ديوان (هكذا أغني)

الأعمال الكاملة للشاعر محمود حسن إسماعيل ٣٤٥/١







## مقدمة

إن الشعر هو الذي خلق عبقرية اللغة، وإن اللغة قادرة على استيعاب هذه العبقرية من خلال فنون الكلام التي كان الشعر العربي أهمها.

ولا يزال الشعر العربي في حاجة إلى دراسات لغوية تطبيقية تفض مغاليقه، وتسبر أغواره، وتكشف عن الأسرار الدلالية لمختلف ظواهره.

ولا يزال النحو كذلك في حاجة إلى دراسات تطبيقية متصلة بالنص، تسهم بإيجابية في الدرس اللغوي وتكشف عن مدى مشروعية الاعتماد على النحو للولوج إلى عالم الشعر وتفسير النص الأدبي. فلا يبنى النص الشعري إلا على أساس من العلاقات النحوية التي تتداخل تداخلاً فنياً من قبل المبدع لإنتاج المعنى، ولا يمكن لنا في أي نص من النصوص أن نضع أيدينا على مواضع الحذف، أو الفصل والوصل، أو التقديم والتأخير إلا من خلال "النحو" ومن ثم يعد النحو سلطة موجهة في النص الشعري ومهيمنة عليه؛ فهو الذي يحدد مسار الكلمات بإعطائها الوظائف النحوية المتعددة التي تسهم في إنتاج الدلالة الشعرية.

وقد تعدد المداخل إلى عالم الشعر، بحيث يمكن الدخول إليه من خلال الصورة، أو الموسيقى، أو اللغة، أو المعجم الشعري، أو القضايا التي يتناولها. ولكن يبقى "النحو" هو المدخل الحقيقي لفهم النص وتفسيره، مع احتياج النص الشعري إلى تضافر المداخل السابقة مع النحو لتفسيره، وسبر أغواره، وبيان خصائص تراكيبه.

وقد أدرك النحويون والبلاغيون - قديماً وحديثاً - فاعلية المعنى النحوي، وفطنوا إلى أن "النحو" لم يكن محصوراً في دائرة الصواب والخطأ، وإنما يتجاوز ذلك إلى الخوض في أسرار التراكيب وفق ما يقتضيه المعنى الذي يريد أن يعبر عنه الأديب؛ فوسعوا دائرة النحو بحثاً في معانيه، وتذوقاً لتراكيبه، وبياناً لأسرار حسناتها واستقامتها، وألقوا الضوء على الوظائف النحوية وآثارها الدلالية في الأساليب.

واتصال النحو بالنص الشعري يكشف لنا عن كثير من المعاني والدلالات التي يمتلئ بها النص، وكذلك عما يزخر به النحو العربي من إمكانيات تعبيرية هائلة تتيح للشاعر التصرف في الأساليب، وتمده بالتراكيب المختلفة التي تتسق مع غايته، وتتفق مع رؤيته الفنية، ومن ثم كان النحو جزءاً أساسياً من ذكاء الشاعر وقدرته على الإبداع، بل أصبح النحو سرّاً



صناعة الإبداع ، أو هو الذي يساعد اللغة على تخطي كل الصعاب وصولاً إلى عملية الإبداع ذاتها ، والشعراء - وحدهم - هم القادرون على أن يجعلوا النحو إبداعاً ؛ لأنهم هم أرباب اللغة وأمراء الكلام .

من هنا كانت دراستنا النحوية الدلالية لشعر محمود حسن إسماعيل التي كشفت لنا عن عبقرية الشاعر ، وبينت لنا انطلاقه من اللغة ؛ فقد تميز بوجود معجم خاص فريد في شعرة يتكئ عليه في إبداعاته المتنوعة، كما تميز بالدقة في اختياره لألفاظه وصيغه اختياراً قائماً على أن يكون أكثر ملاءمة للموقع واتسجاماً معه، وكذلك في نسجه لتراكيبه نسجاً يختلف عن نسج غيره من الشعراء .

وختاماً أقول : إن المتأمل في شعر محمود حسن إسماعيل يجد لديه جرأة نادرة على اللغة وبناء التراكيب ، ويلمس في شعره ضروباً من الإبداع تتمثل في تفرد ألفاظه ، ونسج تراكيبه ، وفي إدراكه لحقائق الأشياء في الواقع وتمثيلها في علاقات نحوية قائمة في تراكيب متنوعة الدلالات ؛ وهذا ما دفعه إلى التصرف الواسع في تراكيبه بالفصل ، والتقديم والتأخير ، والحذف والزيادة ، حتى استطاع أن يرد اللغة إلى بكارتها الأولى ، وأن يكسبها طاقاتها الخارقة التي كانت لها في عصورها البدائية .

ويتبغى الإشارة إلى أن هذه الدراسة كانت في الأصل رسالتي التي حصلت بها على درجة الدكتوراه بمرتبة الشرف الأولى ، والتي نوقشت في أول سنة سبع وألفين في كلية دار العلوم بجامعة القاهرة وكان عنوانها : " الوظائف النحوية الدلالية للتوابع في شعر محمود حسن إسماعيل " .

هذا وإن كان ثمَّ شكر فهو للرحمن المنان على أن هداني لهذا العمل وأعانني عليه.

ثم لأستاذي الجليل الأستاذ الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف، العالم القذ الذي أحسن الظن بي مرتين ، وأفاض عليّ فيهما من الفضل والعلم ما لا يحيط به الثناء؛ فشكري له لا يوفيه حقه، وله ما يعجز عن الوفاء به كل تعبير.. وجزاه الله عني وعن طلابه خير ما جزى به عالماً عن علمه، وأبا عن أبوته، وكريماً عن كرمه، وأحسن إمتاع العلم وأهله به.

ثم لكل من وجه وأسدَى نصيحة في سبيل إخراج هذه الدراسة، وأخص بالشكر الأستاذ الدكتور محمد جمال صقر، والأخوين الأستاذين محمد علي تعيلب، و أسامة محمد أبو زيد أحسن الله إليهم.



ويقتضيني الوفاء هنا أن أقدم شكري إلى الأستاذ هاني أحمد غريب  
عرفانا بدوره الطيب في تقديم هذا الكتاب إلى القارئ .

﴿ سبحانك لا علم لنا إلا ما علمتنا إنك أنت العليم الحكيم ﴾.

كتبه .

**عصام عبد المنصف أبوزيد**

منوف صباح الأحد في ١١ من شعبان ١٤٣٠هـ

الموافق ٢ من أغسطس ٢٠٠٩م





## تمهيد

نحن الآن أمام شعر شاعر مبدع، عرّف نفسه بأنه شاعر الوادي وعزاف اللظى، ووصف نفسه بأنه العبقرى الملهم. إنه الشاعر محمود حسن إسماعيل الذي نشأ في صعيد مصر بأسبوط، حيث ولد ببليدة النخيلة في الثاني من يونية سنة ١٩١٠م، وتلقى فترة تعليمه الأولى هناك، واتجه في دراسته وجهة عربية إسلامية حتى تخرج في دار العلوم سنة ١٩٣٦م. وقد نبغ في الشعر نبوغاً مبكراً، فأصدر ديوانه الأول (أغاني الكوخ) وهو طالب سنة ١٩٣٥م. وقد تدرج في الوظائف الحكومية من محرر بالمجمع اللغوي، إلى أن أصبح المستشار الثقافي لهيئة الإذاعة، ونال جائزة الدولة التشجيعية في الشعر سنة ١٩٦٥م.<sup>(١)</sup> ثم لفظ الشاعر أنفاسه الأخيرة بمدينة الكويت في الخامس والعشرين من إبريل سنة ١٩٧٧م. وخلال هذه الرحلة قدر لهذا الفنان المتفرد أن يترك بصماته لا على تاريخ تطوير الشعر في عصرنا وحده وإنما على تاريخ التطوير العام لأعرق فن عرفته العربية.<sup>(٢)</sup>

وقد تحدث كثير من النقاد عن مكانته التي تبوأها على خريطة الشعر العربي، فمنهم من تحدث عن رهافة حسه، وتوهج نفسه، وسرعة تلقيه للمعاني التي يصورها له إحساسه لينشئ له من هذه الصور والمعاني أكثر مما يستطيع أن يطبق صبره.<sup>(٣)</sup> ومنهم من تحدث عن صفاته كشعر رأسه النافر المتحفز، وصمته الطويل، وعينيه الحائرتين اللتين لا تستقران إلا قليلاً.<sup>(٤)</sup> ومنهم من تحدث عن أسلوبه المتميز بما فيه من رصانة اللغة التي يستوعب تراثها، ومن إيقاعها وخصب مرادفاتها ومشتقاتها.<sup>(٥)</sup> ومنهم من تحدث عن لغته التي تبدو خارجة من كهف تعزف فيه المردة والشياطين حتى حين يتحدث إلى الناس مجرد حديث.<sup>(٦)</sup>

(١) تطور الأدب الحديث في مصر: د. أحمد هيكل ص ٣٦٥ وانظر: الأدب العربي الحديث: ١٦٨ د. محمد عبد المنعم خفاجي، ومحمود حسن إسماعيل بين الأصالة والمعاصرة: د. صابر عبد الدايم ص ١٥.

(٢) في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة: د. أحمد درويش ص ٢٥.

(٣) الأدب في أسبوع: محمود محمد شاكر. مجلة الرسالة ص ٣٤٤ - العدد ٣٣٩ - السنة الثامنة.

(٤) في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة: ٢٥.

(٥) تجربة اللغة والرمز عند محمود حسن إسماعيل: د. عبد القادر القطر مجلة القافلة ص ١١ يناير ١٩٩٧م.

(٦) أدب ونقد: د. عبد اللطيف عبد الحليم ص ١١٨.

وعلى كل فإننا أمام شاعر يعد ظهوره في مصر ظاهرة أدبية فريدة. <sup>(١)</sup> ولعل سر الإبداع عند محمود حسن إسماعيل يكمن في تمثله جو الريف الذي احتضنه منذ الطفولة اللاهية بين الحقول المصرية الممرعة، والقرى النائمة على ضفتي النيل الزاخر. <sup>(٢)</sup> ليس ذلك فحسب، بل يكمن كذلك في انطلاقه من اللغة، فلم تكن التجربة لديه نقطة انطلاق بقدر ما كانت اللغة نفسها بداية هذا الانطلاق. <sup>(٣)</sup>

كما تميز محمود حسن إسماعيل بوجود معجم خاص فريد في شعره يتكئ عليه في إبداعاته المتنوعة، وباختياره لألفاظه وصيغه التي كان اختياره لها قائما على أن يكون أكثر ملاءمة للموقع وانسجاما معه، وباختياره كذلك للألوان التي شكلت بألفاظها الأساسية والثانوية جانبا مهما من معجم الشاعر الذي تعامل معه.

والمأمل في شعر محمود حسن إسماعيل يجد لديه جرأة نادرة على اللغة وبناء التراكيب، ويلمس في شعره ضروبا من الإبداع تتمثل في تفرد ألفاظه ونسجه لتراكيبه نسجا يختلف عن نسج غيره من الشعراء؛ فقد تميز بإدراكه لحقائق الأشياء في الواقع وتمثيلها في علاقات نحوية قائمة في تراكيب متنوعة الدلالات، وهذا ما دفعه إلى التصرف الواسع في تراكيبه بالفصل، والتقديم والتأخير، والحذف والزيادة، على نحو يبين أن اللغة لديه هي مادته التي يبدع بها معانيه إبداعا، وغايته التي يتطلع إلى نقلها في تراكيبه وألفاظه ليمثل بها عملية الإبداع الشعري لديه.

وتدور هذه الدراسة حول التوابع في شعر محمود حسن إسماعيل ووظائفها النحوية الدلالية؛ فقد تميزت بالغزارة في شعره، ولعبت دورا فعالا في بناء الجملة فيه، ولاسيما النعت والعطف؛ فقد استأثر كل منهما من بين غيرهما من التوابع بظواهر متعددة أدت إلى تنويع الأداء وتشكيل أهم السمات الأسلوبية لدى الشاعر. وجاء التوكيد والبدل على عكس ذلك، فلم يشغلا من الوظائف النحوية المتعددة في شعر الشاعر ما شغله النعت والعطف، لذا لم يكن هناك من الظواهر ما يسمح باستقلال الحديث عن كل منهما في فصل منفرد، ومن ثم آثرت إجمال الحديث عنهما في ملحق تكميلي يعد من إتمام دراسة التوابع في شعر محمود حسن إسماعيل. وكان من أهم الدوافع التي دفعتني إلى هذه الدراسة ما يلي:

١- لم تزل التوابع دراسة نحوية مستقلة بها من خلال النصوص الشعرية، وإن كانت قد حازت نصيبا وافرا من تلك الدراسات في القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف.

(٧) دراسات نقدية: مصطفى السحرّي ص ٥٣، وقاب قوسين: بقلم د. أحمد هيك. مجلة الشعر ص ٣- يونيو - أغسطس ١٩٦٥ م.

(١) كلمة ختام "أغاني الكوخ": الأعمال الكاملة للشاعر محمود حسن إسماعيل ١٧٠/١

(٢) في الأدب العربي الحديث: د. عبد القادر القط ١٧٠



٢- لم ينل شعر محمود حسن إسماعيل حظا وافرا من الدراسات النحوية مثلما نال من الدراسات الأدبية والنقدية.

٣- الإيمان بأن النحو علم نصي لا يمكن الولوج إلى عالم الشعر بدونه، وأن النحو لم يقف على الجانب النظري فحسب، بل تجاوز ذلك إلى الجانب التطبيقي؛ لأن وجود المعاني النحوية متمثل في التطبيق المتجدد والمستمر.

وقد قمت بتقسيم هذا البحث إلى خمسة فصول مسبقة بمقدمة وتمهيد ، ومتبوعة بملحق تكميلي ، ثم خاتمة تضم أهم النتائج التي توصلت إليها من خلال هذا البحث ، ثم قائمة بالمراجع ، ثم فهرس للموضوعات .

الفصل الأول: مشروعية الاعتماد على النحو في تناول النص الشعري .

وينقسم هذا الفصل إلى أربعة مباحث:

المبحث الأول : فاعلية المعنى النحوي عند القدماء والمحدثين .

المبحث الثاني: سلطة النحو في بناء الشعر.

المبحث الثالث: تفاعل الكلمات في إنتاج المعنى.

المبحث الرابع: الشاعر بين الاختيار والانحراف.

ثم أتبع ذلك بدراسة تطبيقية للوقوف على فاعلية المعنى النحوي في بناء قصيدة "من التابوت".

الفصل الثاني: أنماط التركيبين النعتي والعطف في شعر محمود حسن إسماعيل. وينقسم هذا الفصل إلى مبحثين رئيسيين:

المبحث الأول: أنماط التركيب النعتي . ويشمل :

أولا: مصطلح النعت .

ثانيا معاني النعت ووظائفه الدلالية.

ثالثا: ما يتبع به.

المبحث الثاني : أنماط التركيب العطف . ويشمل :

أولا : عطف البيان.

ثانيا: عطف النسق.

الفصل الثالث : عوارض التركيبين النعتي والعطف في شعر محمود حسن إسماعيل.

وينقسم هذا الفصل إلى مبحثين رئيسيين :

المبحث الأول : عوارض التركيب النعني.

المبحث الثاني : عوارض التركيب العطفى.

الفصل الرابع : دور التركيبين النعني والعطفى فى إطالة بناء الجملة .

وينقسم هذا الفصل إلى مبحثين رئيسيين :

المبحث الأول : دور النعت فى إطالة بناء الجملة .

المبحث الثاني : دور العطف فى إطالة بناء الجملة .

الفصل الخامس : دور التركيبين النعني والعطفى فى بناء الصورة الشعرية .

وينقسم هذا الفصل إلى ثلاثة مباحث :

المبحث الأول : شاعرية الألوان فى التركيبين النعني والعطفى .

المبحث الثاني : دور التناص القرآنى فى تركيب الصورة الشعرية من خلال

التركيبين النعني والعطفى .

المبحث الثالث : دور المجاز فى تركيب الصورة الشعرية من خلال التركيبين

النعني والعطفى .

وقد اعتمدت فى هذه الدراسة على الأعمال الكاملة للشاعر محمود حسن

إسماعيل التى جمعتهأ دار (سعاد الصباح). راجيًا من الله التوفيق والسداد ، وأن

يكون هذا العمل خالصا لوجهه، إنه ولي ذلك والقادر عليه.

وما توفيقى إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب.



## **الفصل الأول**

**مشروعية الاعتماد على النحوي**

**تناول النص الشعري**





## ممدخل:

تتعدد المداخل إلى عالم الشعر، بحيث يمكن الدخول إليه من خلال الصورة، أو الموسيقى، أو اللغة، أو المعجم الشعري، أو القضايا التي يتناولها. ولكن يبقى "النحو" هو المدخل الحقيقي لفهم النص وتفسيره، مع احتياج النص الشعري إلى تضافر المداخل السابقة مع النحو لتفسيره، وسبر أغواره، وبيان خصائص تراكيبه.

فالنحو "ليس عنصرا هامشيا أو جانبا ركنيا في العملية الإبداعية، بل هو لحمة هذه العملية وسداها في الشعر والنثر، وهو الذي يظهر الشكل أو الأسلوب مغلفا بروح الأديب الذي أنتجه، ولا يجوز الحكم على الأثر الأدبي دون العودة إلى الأداة الفعالة "النحو" التي أخرجته إلى حيز الوجود".<sup>(١)</sup>

ولم تكن تسمية النحاة للنحو قديما بأنه "علم الإعراب" دليلا على أنه العلم الذي يساعد على ضبط أواخر الكلم فحسب أو أنه العلم الذي يحدد مراتب الصحة النحوية للكلام فقط، وإنما المقصود بذلك هو البيان والتوضيح للمعاني الغامضة، فالإعراب "خروج من الظلمات إلى التكوين ونور الحياة"<sup>(٢)</sup>؛ "إذ كان قد علم أن الألفاظ مغلقة على معانيها حتى يكون الإعراب هو الذي يفتحها، وأن الأغراض كامنة فيها حتى يكون هو المستخرج لها، وأنه المعيار الذي لا يتبين نقصان كلام ورجحانه حتى يعرض عليه، والمقياس الذي لا يعرف صحيح من سقيم حتى يرجع إليه".<sup>(٣)</sup> وبهذا كان ارتباط المعنى بالنحو كارتباط الجسم الإنساني بالقلب - كما يقول تشومسكي - "وإذا كان القلب يمد الجسم الإنساني بالدم الذي يكفل له الحياة، فإن النحو يمد الجملة بمعناها الأساسي الذي يكفل لها الصحة ويحدد لها عناصر هذا المعنى".<sup>(٤)</sup> ومن ثم يعد المعنى النحوي الدلالي "مدخلا مهما أو مدخلا موضوعيا من مداخل فهم الشعر وتفسيره، بل هو أهم المداخل جميعها، وذلك لأن المعنى النحوي الدلالي نتيجة التفاعل بين الوظائف النحوية والمفردات المختارة لشغلها في بناء الجملة الواحدة، وفي إطار السياق الخاص والعام، على أن ذلك لا يلغي المداخل الأخرى ولا يقلل من أهميتها ما دامت معتمدة على التركيب اللغوي".<sup>(٥)</sup>

(١) البلاغة والأسلوبية : د. محمد عبد المطلب ٤٣

(٢) النقد العربي نحو نظرية ثنائية: د. مصطفى ناصف ٢٠٧

(٣) دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني ٢٨

(٤) النحو والدلالة: د. محمد حماسة عبد اللطيف ١٠

(٥) السابق: ١٨٣

## المبحث الأول: فاعلية المعنى النحوي عند القدماء والمحدثين .

### أولاً: فاعلية المعنى النحوي عند القدماء:

أدرك القدماء دور النحو في تفسير النص الشعري، فانطلقوا من النحو في تفسيراتهم وشروحاتهم، واعتمدوا على ما يقدمه النحو من إمكانيات تفسيرية تعين على كشف ما يزخر به النص الشعري من أسرار، وما تنطوي عليه تجربة الشاعر من مشاعر وأفكار،<sup>(١)</sup> حيث ينطلق الشاعر في بنائه للنص الشعري من اختياره للمفردات ووضعها في وظائف نحوية تبين معناها الدلالي، ثم يؤلف بين هذه المفردات من خلال الإمكانيات الهائلة والمتنوعة التي يقدمها له النحو، كالترقيم والتأخير والحذف والذكر والتعريف والتنكير والفصل والوصل وغير ذلك مما يجلي معاني النحو من خلال التفاعل بين "المعنى النحوي الأولي والدلالة الأولية للمفردات في السياق الملأم الذي يعطي المفردة معنى جديداً خاصاً في إطار الجملة".<sup>(٢)</sup>

وقد أدرك النحاة قديماً ماهية النحو وحدوده، فعرفه ابن جني بأنه "انتحاء سمت كلام العرب في تصرفه من إعراب وغيره".<sup>(٣)</sup> وعرفه صاحب المستوفى بأنه "صناعة علمية ينظر لها أصحابها في ألفاظ العرب من جهة ما يتألف بحسب استعمالهم لتعرف النسبة بين صيغة النظم، وصورة المعنى فيتوصل بإحدهما إلى الأخرى".<sup>(٤)</sup> كما عرفه صاحب البديع بأنه "صناعة علمية يعرف بها أحوال كلام العرب من جهة ما يصح ويفسد في التأليف ليعرف الصحيح من الفاسد".<sup>(٥)</sup> كما عرفه السكاكي بأنه "معرفة كيفية التركيب فيما بين الكلم لتأدية أصل المعنى مطلقاً".<sup>(٦)</sup>

من هذه التعريفات يتضح لنا أن النحو قانون تأليف الكلام ووضع المفردات في نسق تعبيرية دال على معنى. كما يتضح أن المتقدمين ميزوا بين مستويين للدراسة النحوية، كان المستوى الأول يتمثل في رصد الصواب والخطأ في الأداء اعتماداً على تلك القواعد المجردة. أما المستوى الثاني، فكان يتمثل في العلاقات المتنوعة بين الكلمات ثم بين الجمل، حيث أدرك النحاة أن هناك ارتباطاً قوياً بين ما يسمى بالتراكيب وما يسمى بالمعاني أو الأفكار.<sup>(٧)</sup>

(١) دور النحو في تفسير النص الشعري: ٢٢٥ ماجستير مصطفى عراقي حسن - كلية دار العلوم. جامعة القاهرة ١٤٠٩ هـ - ١٩٨٩ م

(٢) النحو والدلالة: ٥٥

(٣) الخصائص: لابن جني ٣٤/١

(٤) الاقتراح في علم أصول النحو: للسيوطي ٢٣

(٥) السابق: ٢٤

(٦) مفتاح العلوم: للسكاكي ٣٣

(٧) البلاغة والأسلوبية: ٣٥



وبهذا فإن غاية النحو هي المعنى، كما أنه الغاية التي ترمي إليها جميع الدراسات اللغوية، "وكل تحليل لغوي للنص لابد أن يكون بحثاً عن المعنى على مستوى ما من مستويات الدراسة سواء كان هذا المستوى مستوى الأصوات.. أم مستوى الصرف أم النحو أم المعجم أم الدلالة". (١)

وهذا ما فطن إليه الخليل بن أحمد، فقد أدرك فاعلية المعنى النحوي في بناء الشعر وجعل تصرف الشعراء في اللغة مرتبطاً بحاجة المعنى إلى ذلك قائلاً: "الشعراء أمراء الكلام، يصرفونه أتى شاءوا، ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقبيده، ومن تصريف اللفظ وتعقيده، ومد المقصور، وقصر الممدود، والجمع بين لغاته، والتفريق بين صفاته، واستخراج ما كلت الألسن عن وصفه ونعته، والأذهان عن فهمه وإيضاحه؛ فيقربون البعيد، ويبعدون القريب، ويحتج بهم ولا يحتج عليهم، ويصورون الباطل في صورة الحق، والحق في صورة الباطل". (٢)

ولم يقتصر سيبويه في دراسته للنحو على حدود الإعراب ومعرفة الصواب من الخطأ، وإنما حرص على بيان أغراض التركيب في الوقت الذي يقدم فيه أنماطه النحوية، (٣) وتناول موضوعات تدخل في صميم علم المعاني كالحذف والزيادة، والذكر والإضمار، والتقديم والتأخير، والاستفهام، والقصر، والفصل والوصل، والمجاز العقلي، والتعريف والتكثير، و"لم يفته تناول أسرار التراكيب، وتأليف الكلمات، وصوغ العبارات، وإبراز الفرق بين تعبير وآخر". (٤) فيقول عن الأمر والنهي: "وقد يكون في الأمر والنهي أن يبني الفعل على الاسم، وذلك قولك: "عبد الله اضربه"، ابتدأت "عبد الله" فرفعته بالابتداء، ونبهت المخاطب له ليعرفه باسمه، ثم بنيت الفعل عليه كما فعلت ذلك في الخبر... فإذا قلت: "زيد فاضربه"، لم يستقم أن تحمله على الابتداء. ألا ترى أنك لو قلت: "زيد فمنطلق" لم يستقم، فهو دليل على أنه لا يجوز أن يكون مبتدأ. فإن شئت نصبته على شيء هذا تفسيره،... وإن شئت على "عليك"، كأنك قلت: "عليك زيدا فاقتله". وقد يحسن ويستقيم أن تقول: "عبد الله فاضربه"، إذا كان مبنياً على مبتدأ مظهر أو مضمّر". (٥)

هكذا أدرك سيبويه فاعلية المعنى النحوي، فوسع دائرة النحو بحثاً في معانيه، متذوقاً للتراكيب، ومبيناً أسرار حسناتها واستقامتها، وملقياً الضوء على الوظائف النحوية وآثارها

(١) أمن اللبس ووسائل الوصول إليه في اللغة العربية: د. تمام حسان ١٢٣ حوليات كلية دار العلوم ١٩٦٨م - ١٩٦٩م

(٢) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ١٤٣، ١٤٤

(٣) اللغة وبناء الشعر: ١٧ د. محمد حماسة عبد اللطيف.

(٤) أثر النحاة في البحث البلاغي: ٥٩ د. عبد القادر حسين.

(٥) الكتاب: لسبويه ١٩٢/١

الدلالية في الأساليب، كما بحث عوارض التراكيب، وأسرارها، والغرض منها، حتى صار كتابه مصدرا مهما للنحوي والبلاغي، وناقذ الشعر، والمجتهد الذي يواجه نصوص الشريعة.<sup>(١)</sup> ويستشهد لسيبويه الشاطبي عند تفسيره قول الجرمي: "أنا منذ ثلاثين سنة أفتي الناس من كتاب سيبويه" قائلا: "والمراد بذلك أن سيبويه وإن تكلم في النحو فقد نبه في كلامه على مقاصد العرب، وأنحاء تصرفها في ألفاظها ومعانيها، ولم يقتصر فيه على بيان أن الفاعل مرفوع، والمفعول منصوب... ونحو ذلك. بل هو يبين في كل باب ما يليق به، حتى إنه احتوى على علم المعاني، والبيان، ووجوه تصرفات الألفاظ والمعاني، ومن هنالك كان الجرمي على ما قال".<sup>(٢)</sup>

وبهذا فإن سيبويه وأستاذة الخليل قد تصورا "النحو" تصورا يتلاءم مع دوره في كشف التراكيب والبحث في أسرار نظمها، ولم ينشغلا بحدود النحو وتقعيد قواعده عن النظر في أسرار النصوص ودلالاتها، بل اتخذوا النحو وسيلة لاستكشاف دواعي الصحة والجمال في الأساليب، ولهذا قد جاء مفهوم النحو عندهما ناضجا ومتسعا، لا ينحصر في مبحث من المباحث ولا يضيق عن النظر والتأمل والكشف عن دواعي المعنى.<sup>(٣)</sup>

وقد شغل كثير من النحاة بعد سيبويه بفاعلية المعنى النحوي، فقد أدرك السيزافي أن "النحو" لم يكن محصورا في دائرة الصواب والخطأ، وإنما يتجاوز ذلك إلى الخوض في أسرار التراكيب وفق ما يقتضيه المعنى الذي يريد أن يعبر عنه الأديب، إذ يقول: "إن معاني النحو منقسمة بين حركات اللفظ وسكناته وبين وضع الحروف في مواضعها المقتضية لها، وبين تأليف الكلام بالتقديم والتأخير، وتوخي الصواب في ذلك، وتجنب الخطأ من ذلك، وإن زاغ شيء عن هذا النعت فإنه لا يخلو من أن يكون سائغا بالاستعمال النادر، والتأويل البعيد، أو مردودا لخروجه عن عادة القوم الجارية على فطرتهم".<sup>(٤)</sup>

ويقول ابن جني: "فإن العرب قد تحمل على ألفاظها لمعانيها حتى تفسد الإعراب لصحة المعنى"،<sup>(٥)</sup> ويقول في الخصائص: "كأن العرب إنما تحلي ألفاظها وتدبجها وتشبهها وتزخرفها، عناية بالمعاني التي وراءها، وتوصلا بها إلى إدراك مطالبها".<sup>(٦)</sup>

(١) دور النحو في تفسير النص الشعري: ٨٠

(٢) الموافقات: لأبي إسحاق الشاطبي ١١٥/٤ إلى ١١٦

(٣) دور النحو في تفسير النص الشعري: ٨٢

(٤) البلاغة والأسلوبية: ٣٨

(٥) المحتسب: لابن جني ٢١١/٢

(٦) الخصائص: ٢٢٠/١



ويقول ثعلب: "لا يصح الشعر، ولا الغريب، ولا القرآن إلا بالنحو، النحو ميزان هذا كله"؛<sup>(١)</sup> لذا جعله أعلى مراتب العلم قائلا: "تعلموا النحو فإنه أعلى المراتب".<sup>(٢)</sup>

هكذا أدرك النحاة الأوائل الدور الفعال الذي يقوم به النحو في تفسير النص وكشف أسرار التركيب، ولم يكن "الإعراب" - بالمفهوم الذي ساد في العصور المتأخرة - شاغلا لهم بقدر ما كان يشغلهم بيان التركيب، "وقد كان يتردد بينهم أن استقامة المعنى أهم من استيفاء الإعراب، وإذا كان هناك خروج عن السمت المألوف؛ فإن ذلك لإرادة معنى معين"،<sup>(٣)</sup> وليس شيء يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجهها".<sup>(٤)</sup>

وقد جاء عبد القاهر الجرجاني في القرن الخامس الهجري بمفهوم ناضج لمعاني النحو، فانطلق من المستوى الثاني للنحو، أي مستوى الأداء الجمالي في العبارة، وليس مستوى الصواب والخطأ فيها،<sup>(٥)</sup> وجعل مدار أمر "النظم" على معاني النحو، وعلى الوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون فيه "فاعلم أن الفروق والوجوه كثيرة ليس لها غاية تقف عندها، ونهاية لا تجد لها ازديادا بعدها، ثم اعلم أن ليست المزية بواجبة لها في أنفسها، ومن حيث هي على الإطلاق، ولكن تعرض بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام، ثم بحسب موقع بعضها من بعض واستعمال بعضها مع بعض".<sup>(٦)</sup>

وقد أدرك عبد القاهر أنه لا بد لدراسة الأدب من إقامة رابطة بينه وبين المسائل النحوية المتعلقة بنظام الكلمات أو تركيب العبارات،<sup>(٧)</sup> وبهذا جاءت فكرة "النظم" لديه "قوية الصلة بالإمكانات النحوية من حيث كانت هذه الإمكانيات ذات فعالية خطيرة في أنساق اللغة وأساليبها، بحيث يمكن القول إنها العنصر الأساسي في تشكيل الأداء في الشعر وتشكيل الأداء في النثر، كما أنها المدخل الحقيقي لإدراك الإعجاز القرآني".<sup>(٨)</sup> وبهذا فإن مفهوم النظم لدى عبد القادر هو توخي معاني النحو، وهذا اختصار لما جاء شرحه بعد ذلك في علوم ثلاثة: هي المعاني والبيان والبدیع، لأنها كلها تحليل للتوخي "الذي هو الاختيار اليقظ الملهم للكلمات، وأحوال الكلمات وروابط الكلمات الذي هو جوهر علم صياغة الأدب".<sup>(٩)</sup> أما معاني النحو، فهي الطاقات والقدرات الكامنة في اللغة، وهي بمثابة الأوعية الدقيقة للمعاني التي تدور في النفس ثم ترتب الألفاظ على إثرها، وعلى هذا فإن الأسلوب عند عبد القاهر هو الإمكانيات الهائلة التي يقدمها

(٧) مجالس ثعلب: ٣١٠/١

(٨) السابق: نفسه.

(٩) اللغة وبناء الشعر: ١٧

(٢) الكتاب: ٦٥/١

(٣) البلاغة والأسلوبية: ٣٩

(٤) دلالات الإعجاز: ٨٧

(٥) اللغة بين البلاغة والأسلوبية: د. مصطفى ناصف. ٢٥٢

(٦) البلاغة والأسلوبية: ٣٩

(٧) دلالات التراكيب دراسة بلاغية: د. محمد أبو موسى ١١

النظام النحوي للمبدع، يختار منه، أو يخرج على مألوف قواعده وفق ما يقتضيه المعنى الذي يرومه.

ويربط عبد القاهر الجرجاني بين الفكر ومعاني النحو، فلا "يتصور أن يتعلق الفكر بمعاني الكلم أفرادا ومجردة من معاني النحو، فلا يقوم في وهم، ولا يصح في عقل أن يتفكر متفكر في معنى "فعل" من غير أن يريد إعماله في "اسم" ولا أن يتفكر في معنى "اسم" من غير أن يريد إعمال "فعل" فيه، وجعله فاعلا له أو مفعولا، أو يريد فيه حكما سوى ذلك من الأحكام، مثل أن يريد جعله مبتدأ، أو خبرا، أو صفة، أو حالا، أو ما شاكل ذلك.

وإن أردت أن ترى ذلك عيانا فاعمد إلى أي كلام شئت، وأزل أجزاءه عن مواضعها، وضعها وضعا يمتنع معه دخول شيء من معاني النحو فيها، فقل في:

**\* قفا نيك من ذكرى حبيب ومنزل \***

"من نيك قفا حبيب ذكرى منزل"، ثم انظر هل يتعلق منك فكر بمعنى كلمة منها؟<sup>(١)</sup> كما يبين عبد القاهر أن الفكر لا يتعلق بمعاني الكلم مجردة من معاني النحو، ومنطوقا بها على وجه لا يتأتى معه تقدير معاني النحو وتوخيها فيه. ويضرب مثلا على ذلك بقول بشار:

كان مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

ثم يعلق عليه بقوله: "وانظر هل يتصور أن يكون بشار قد أخطر معاني هذا الكلم بباله أفرادا عارية من معاني النحو التي تراها فيها، وأن يكون قد وقع "كان" في نفسه من غير أن يكون قصد إيقاع التشبيه منه على شيء، وأن يكون فكر فيه "مثار النقع"، من غير أن يكون أراد إضافة الأول إلى الثاني، وفكر في "فوق رؤوسنا"، من غير أن يكون قد أراد أن يضيف "فوق" إلى "الرؤوس"، وفي "الأسياف" من دون أن يكون أراد عطفها بالواو على "مثار"، وفي "الواو" من دون أن يكون أراد العطف بها، وأن يكون كذلك فكر في "الليل" من دون أن يكون أراد أن يجعله خبرا "لكان" وفي "تهاوى كواكبه"، من دون أن يكون أراد أن يجعل "تهاوى" فعلا للكواكب، ثم يجعل الجملة صفة لليل، ليتيم الذي أراد من التشبيه؟ أم لم يخطر هذه الأشياء بباله إلا مرادا فيها هذه الأحكام والمعاني التي تراها فيها؟<sup>(٢)</sup> وكذلك كي يبين أن نظم الكلام وتوخي النحو سيكونان الكلام سبكا واحدا، ويجعلان المبدع أو الناظم للكلام مثل من يأخذ قطعا من الذهب أو الفضة فيذيب بعضها في بعض حتى تصير قطعة واحدة. فإذا قلت "ضرب زيد عمرا يوم الجمعة ضربا شديدا تأديبا له" فإنه لا يمكن الحصول على مجموع هذه الكلمات على مفهوم إلا من خلال معاني النحو، وذلك بالنظر إلى إسناد "ضرب" إلى زيد

(١) دلالات الإعجاز: ٤١٠

(٢) السابق: ٤١١، ٤١٢



وإثبات الفاعلية له، والمفعولية لـ "عمرو" وكون "يوم الجمعة" مفعولا فيه، وكون "ضربا شديدا" مصدرا، وكون "تأديبا" مفعولا له، أي علة للضرب، وبيان أنه كان الغرض منه. (١) وهكذا ربط عبد القاهر الجرجاني بين المعنى وبين إمكانات النحو التي تبين نظم التراكيب وتكشف أسرارها.

ولم يكن اهتمام القدماء بفاعلية المعنى النحوي مقصورا على النحويين وحدهم؛ فقد اهتم البلاغيون كذلك بمشروعية الاعتماد على النحو في تفسير النص، وفطنوا إلى أن مهمة النحو لم تكن مقصورة على تصحيح أواخر الكلم، وإنما امتدت إلى فهم المعنى وتصحيحه، وربط الكلام في علاقات نحوية تضمن له جودة التأليف وحسن المحاكاة. كما اهتموا بالنظر في المعاني والدلالات، ويتميز الأساليب بعضها عن بعض، ولما كانت هذه المعاني والدلالات مرتبطة بالتراكيب، أولوا هذه التراكيب عناية فائقة معترفين للنحو بدوره في فهمها، وكشف أسرارها. (٢) وهذا ما اهتم به علم المعاني، فقد ذكر العلوي أن المفهوم من علم المعاني "المقاصد المفهومة من جهة الألفاظ المركبة لا من جهة إعرابها". (٣) وهذا في حقيقة الأمر الجانب المعنوي من علم النحو، "وقد كان جديرا به أن يقوم في داخل علم النحو نفسه، بل أن يكون أساسا ومنطلقا لفهم أي معنى نحوي، ولتبويب الأبواب النحوية عند دراستها"؛ (٤) فهو قمة الدراسات النحوية وفلسفتها كما يقول الدكتور تمام حسان إذ يرى "أن النحو العربي أحوج ما يكون إلى أن يدعي لنفسه هذا القسم من أقسام البلاغة الذي يسمى علم المعاني". (٥)

ومن هؤلاء البلاغيين "حازم القرطاجني" الذي عني عناية خاصة بدراسة المستوى الشعري معتمدا على النحو في تحديد سمات هذا المستوى، ومدركا أن الحاجة إلى النحو في تصحيح المعاني والأساليب أولى من مجرد معرفة مجاري أواخر الكلم التي انشغل بها بعض متأخري النحاة. (٦)

ويعبر القرطاجني عن مفهومة للنحو في بحثه للمعاني والأساليب بقوله: "ولا شك أن الطباع أحوج إلى التقويم في تصحيح المعاني والعبارات عنها من الألسنة إلى ذلك في تصحيح مجاري أواخر الكلم، إذ لم تكن العرب تستغني بصحة طباعها وجودة أفكارها عن تسديد طباعها، وتقويمها باعتبار معاني الكلاذ بالقوانين المصححة لها". (٧)

(٣) السابق: ١٣٤

(١) دور النحو في تفسير النص الشعري: ١٠٧

(٢) الطراز للعلوي: ١٠/١

(٣) نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية: ٢٦ د. مصطفى حميدة

(٤) اللغة العربية معناها ومبناها: ١٨ د. تمام حسان

(٥) دور النحو في تفسير النص الشعري: ١١٦

(٦) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ٢٦، ٢٧

ويربط حازم بين إمكانات النحو ومعاني الشعر مبينا ترتيب المعاني - التي هي أمور ذهنية - على تنوع طرق التأليف وتنظيم الكلمات والعلاقات الإسنادية بين كلمات التركيب؛ فالمعاني "أمور ذهنية محصولها صور تقع في الكلام يتنوع طرق التأليف في المعاني، والألفاظ الدالة عليها، والتقاظف بها إلى جهات من الترتيب والإسناد". (١)

وفطن حازم إلى اختصاص الشعر بتركييب نظمية تميزه عن النثر، ورأى أن الشاعر ينبغي أن يتمتع بثلاث قوى تعينه على إتمام عملية الإبداع الشعري، إذ يقول : " ولا يكمل لشاعر قول على الوجه المختار إلا بأن تكون له قوة حافظة وقوة مائزة، وقوة صانعة؛ فأما القوة الحافظة: فهي أن تكون خيالات الفكر المنتظمة ممتازا بعضها عن بعض، والقوة المائزة : هي التي بها يميز الإنسان ما يلائم الموضع، والنظم والأسلوب، والغرض مما يلائم ذلك وما يصح مما لا يصح . والقوى الصانعة : هي القوى التي تتولى العمل في ضم بعض أجزاء الألفاظ والمعاني والتركيبات النظامية والمذاهب الأسلوبية إلى بعض، والتدرج من بعضها إلى بعض وبالجملّة التي تتولى جميع ما تلتم به كليات هذه الصناعة". (٢)

ولا يتم الإبداع الشعري إلا حينما يكون الشاعر ممثكا لهذه القوى الشعرية، وحينئذ عليه أن يحفر في ذهنه المعاني التي يقصدها ويتخيلها تتبعا بالفكر في عبارات؛ "فإن الأقاويل الشعرية يحسن موقعها من النفوس من حيث تختار مواد اللفظ وتنتقي أفضلها وتركب التركيب المتلائم المتشاكل، وتستقصي بأجزاء العبارات التي هي الألفاظ الدالة على أجزاء المعاني، ... حتى تكون حسنة إعراب الجملة". (٣)

وبهذا فقد أدرك حازم القرطاجني الدور الحيوي للنحو في العملية الإبداعية في مختلف مراحلها: (٤)

- ١- مرحلة انتقاء الألفاظ الدالة الصالحة بالقيام بدورها الدلالي في السياق.
- ٢- مرحلة التركيب المتلائم، والتأليف بين الألفاظ الدالة دلالة إفرادية على أجزاء المعاني المطلوبة وفق قوانين خاصة هي قوانين النحو التي تمنح الجملة الشعرية جمالا وحسنا بحسب حسن الإعراب.

(١) منهاج التبليغ وسراج الادباء: ١٥ وانظر دور النحو في تفسير النص الشعري: ٤٧

(٢) منهاج التبليغ: ٤٣

(٣) السابق: ١٣

(٤) دور النحو في تفسير النص الشعري: ٤٦

## ثانيا: فاعلية المعنى النحوي عند المحدثين:

أهملت فاعلية المعنى النحوي في تناول النصوص زمنا طويلا، وقد قرر الدكتور مصطفى ناصف هذا الإهمال قائلا: "والواقع أن فاعلية النظام النحوي في خلق المعنى المتعدد غير ماثلة في أذهاننا، وهذه الفاعلية جزء أساسي من حيوية اللغة وقدرتها على أداء كثير من وظائفها وقد بذل المتقدمون ما وسعهم من أجل توضيح هذه الملاحظة، فنظام الكلمات ونوع الترابط والاتصال بين العبارات والتفاوت الملحوظ بين صيغ الكلمات في العبارة، كل أولئك كان مجالا واسعا لكشف إمكانات غير قليلة، ولكن يظهر أننا حتى الآن لا نقدر خطر الفهم النحوي الناضج، أو نظن أن مراجعة المعاني أمر لا يهم المشتغلين بالشعر وفلسفة الفن".<sup>(١)</sup> ولم تجد نظرية "النظم" التي قدمها لنا عبد القاهر الجرجاني تربة صالحة تنمو فيها وتتطور، إذ انصرف الدرس النحوي إلى التعليم والاهتمام بالقواعد فحسب؛<sup>(٢)</sup> فلم تعد الدراسات النحوية مثمرة كما كانت من قبل، وصار النحو كالجسد بلا روح، على حين كان قديما عمدة الكلام في التفسير والشروح، ولكن أصبح التفسير عملا مقتضيا لا يستند إلى أي تصور واضح لنظام العبارة ومدخلاتها وعلاقاتها بغيرها من العبارات، ولذلك "تعرضت صلتنا بالنحو لما يشبه الصدع وضاع منا تعمق الروح التي يتمتع بها هذا النحو".<sup>(٣)</sup>

وظل الأمر كذلك إلى أن ظهرت الدراسات الأسلوبية الحديثة، فقد تبين أن هذا النحو جزء أساسي من فكرة الأسلوب وأنه ليس مجموعة من الأنظمة الخارجية التي تشبه اللباس يخلع ويرتدى.<sup>(٤)</sup> واهتمت الأسلوبية بدراسة النصوص، وذلك عن طريق تحليلها تحليلًا لغويًا يهدف إلى كشف أسرارها والوقوف على قيمها الجمالية، وصارت النظرة إلى علم الأسلوب على أنه فرع من علم اللغة، أو على اعتباره علما مساوقا لعلم اللغة، لا يعنى بعناصر اللغة من حيث هي، بل بإمكاناتها التعبيرية.

وعلى هذا فإن كان للتحليل اللغوي مستويات ثلاثة: الصوتي، والمعجمي، والتركيب، فإن علي علم الأسلوب أن يميز بين هذه المستويات الثلاثة نفسها.<sup>(٥)</sup> وصار التركيب - بالنسبة للأسلوبية - عنصرا فعالا في تحديد الخصائص التي تربطه بمبدع معين؛ لأنها تعطيه من الملامح ما يميزه عن غيره من المبدعين، "وذلك يتحقق من خلال رصد حجم الجملة طولا وقصرا، وترتيب أجزائها، أو تقديم بعضها على بعض، كما يتحقق من خلال ذكر بعض عناصرها أو إغفالها، ومن خلال رصد الأدوات المساعدة التي يستعين بها المبدع كأدوات

(١) دراسة الادب العربي: د. مصطفى ناصف ٢١٤

(٢) النحو والدلالة: ١٨٥

(٣) النقد العربي نحو نظرية ثانية: ٢٠٧

(٤) السابق: ٢٠٩

(٥) اتجاهات البحث الأسلوبي: د. شكري عياد ٩٦



العطف والجر، وأدوات الشرط والاستثناء، والنفي والاستفهام، ذلك أن حجم الجملة وترتيبها والربط بين عناصرها، هو الذي يكون في النهاية التركيب الدلالي للقطعة الأدبية".<sup>(١)</sup>

وبهذا فإن الأسلوبية تعد أحد جانبيين موازيين لمحاولة عبد القاهر الجرجاني التي تمثل مرتكزا تراثيا أصيلا مع بعض الآراء النحوية الناضجة.<sup>(٢)</sup>

أما الجانب الآخر فيتمثل في توجيه النقد الحديث إلى وجهة لغوية عن طريق النحو وإمكاناته الواسعة، مدركا دوره في تفسير النصوص بالكشف عن أسرار تراكيبها والبحث في سماتها الأسلوبية. وكان الدكتور محمد مندور من أوائل من دعوا إلى هذا التوجه من خلال دعوته إلى منهج فقه اللغة الذي استفاده من عبد القاهر الجرجاني انطلاقا من أن اللغة هي المادة الأولية للأدب " وهي بمثابة الألوان للتصوير، والرخام للنحت، بل لا شك أنها ألصق بموضوع الأدب من هذه المواد الأولية لموضوع فنونها".<sup>(٣)</sup> ليس ذلك فحسب، بل إن من النقد اللغويين من يشكك في قيمة النتائج التي يمكن الوصول إليها في شرح النصوص الشعرية دون احتكام إلى الأنظمة النحوية الفعالة.<sup>(٤)</sup>

ومن هنا أصبح النقد الأدبي الجديد أكثر ارتباطا وتمسكا بعلم اللغة؛ لأن أصحاب هذه الدعوة يرون أن العمل الأدبي فن لغوي في المقام الأول، ولذلك ينبغي الدخول إلى النص الأدبي بغية تحليله من باب الملائم وهو "اللغة"،<sup>(٥)</sup> كما أصبحت مهمة الناقد عدم إطلاق الأحكام العامة القائمة على الاستحسان أو الاستهجان الذاتيين، أو رصد اتجاهات غير أدبية كالاتجاهات السياسية أو الاجتماعية أو النفسية أو غيرها، ونسبة العمل الأدبي أو قائله إليها،<sup>(٦)</sup> بل صارت مهمة الناقد الحقيقية أن يأخذ بيد القارئ ويفسر له كيف تتركب هذا البناء اللغوي الفني حتى استوى عملا ذا دلالة خاصة، ويبصره بمواطن الجمال في هذا التركيب، وبهذا يساعد في إضاءة القصيدة، وكشف مكنونها وتذوق القارئ لها.<sup>(٧)</sup> ومن ثم قد تم التقارب بين دارسي النصوص ونقادها من جانب، وبعض اللغويين من جانب آخر من خلال ما يعرف بالدراسة الأسلوبية. في حين أن النحويين الآن مازالوا يقفون على باب اللغة يحرسون الصواب والخطأ،<sup>(٨)</sup> ولعل ذلك يرجع إلى تهيب بعض الباحثين من مجال الدلالة التركيبية، أو ما

(١) البلاغة والأسلوبية: ١٤٥

(٢) الإبداع الموازي: التحليل النصي للشعر: د. محمد حماسة عبد اللطيف ٣٢

(٣) في الأدب والنقد: د. محمد مندور ١٧، وانظر: دور النحو في تفسير النص الشعري: المقدمة

(٤) اللغة بين البلاغة والأسلوبية: ٢٥٢

(٥) الإبداع الموازي: ٣٢

(٦) اللغة وبناء الشعر: ٢٦

(٧) السابق: ٢٧، ٢٨

(٨) النحو والدلالة: ١٨

يسمى بالمعاني النحوية، وبخاصة الدراسات المتصلة بالشعر، إذ يتسم الشعر بغزارة الدلالة وتعدد طبقاتها. (١)

لهذا يقرر الدكتور محمد حماسة ضرورة توجيه النقد الأدبي إلى الوجهة اللغوية، ويدعو الباحثين المشتغلين بالنحو الذين يحصرّون أنفسهم في غاية النحو الضيقة من الإعراب والبناء فحسب، أن يتجهوا إلى النص اللغوي، ويكشفوا عن تفاعل القاعدة وطاقاتها الإبداعية في ذلك النص، وبذلك يرتبط النحو في الأذهان بجانب عملي نافع مفيد من جانب، وبالدلالة من جانب آخر. (٢)

---

(١) النحو والدلالة: ١٠

(٢) السابق: ٢٠، والجملة في الشعر العربي: ١٦. ١٧. د. محمد حماسة عبد اللطيف.

## المبحث الثاني: سلطة النحو في بناء الشعر.

لا يبنى النص الشعري إلا على أساس من العلاقات النحوية التي تتداخل تداخلا فنيا من قبل المبدع لإنتاج المعنى؛ ومن ثم فإن النحو يعد سلطة موجهة في النص الشعري، فهو الذي يحدد مسار الكلمات بإعطائها الوظائف النحوية المتعددة التي تسهم في إنتاج الدلالة الشعرية. ولا يمكن لنا في أي نص من النصوص أن نضع أيدينا على مواضع الحذف والإضمار، أو الفصل والوصل، أو التقديم والتأخير إلا من خلال سلطة النحو التي توجهنا إلى ذلك. فيرتبط الحذف دائما بوجود القرينة الدالة على محذوف، وهذا هو منطلق الترخيص فيه، قال ابن جني: "قد حذفت العرب الجملة، والمفرد، والحرف، والحركة. وليس شيء من ذلك إلا عن دليل عليه. وإلا كان فيه ضرب من تكليف علم الغيب في معرفته".<sup>(١)</sup> ولم يكن هذا الدليل بعيدا عن نظام النحو وسلطته التي توجه مسار الكلمات، ولا يمكن فهم هذا المحذوف إلا من خلال المعنى الذي يرتبط بالنحو ارتباط الجسم الإنساني بالقلب، حيث يعدان معا وجهين لعملة واحدة.

ويسير بناء التركيب النحوي وفق نظام معين، يقصد بهذا النظام ترتيب عناصر بناء الجملة من حيث التقديم والتأخير والفصول. فكل عنصر من عناصر الجملة رتبته الخاصة التي يحددها له علم النحو، وهذه الرتبة هي التي تعين على فهم المعنى، وتجعل اللبس مأمونا. وعلى هذا فإنه لا يمكننا أن نفهم قول الفرزدق:<sup>(٢)</sup>

وما مثله في الناس إلا مملكا أبو أمه حي أبوه يقاربه  
إلا بالرجوع إلى النحو؛ حيث كثر فيه التقديم والتأخير، وأخرج فيه الكلام عن وضعه، وتقديره: "وما مثله في الناس حي يقاربه إلا مملك أبو أمه أبوه". وكذلك قول الآخر - أنشده أبو الفتح - :<sup>(٣)</sup>

فأصبحت بعد خط بهجتها كأن قفرا رسومها قلما

وإذا تتبعنا ما حدث في هذا البيت من فصل وتقديم وتأخير سنجد ما يلي:

- \* فصل بين المضاف (بعد) والمضاف إليه (بهجتها) بأجنبي هو الماضي (خط).
- \* فصل بين الفعل الناسخ (أصبحت) وخبره (قفرا) بالأداة (كأن).
- \* فصل بين الفعل (خط) والمفعول (رسومها) بعدد من الألفاظ الأجنبية.
- \* فصل بين الأداة (كأن) ومدخولها (قلما) بألفاظ أجنبية أيضا.
- \* قدم خبر (كأن) وهو (خط) عليها.
- \* قدم بعض خبر (كأن) وهو (رسومها) على اسمها وهو (قلما).

(١) الخصائص: ٣٧٢/٢، ٣٧٣

(٢) ضرائر الشعر: لابن عصفور ٢١٣، ٢١٤ و ضرورة الشعر: للسيرافي ١٨٦

(٣) ضرائر الشعر: ٢١٣، ٢١٤



وعلى هذا النحو فتقدير الكلام: "فأصبحت فقرا بعد يهبتها، كأن قلما خط رسوماها"، حيث قدم الشاعر بعض الكلام على بعض بما أحدث خلطا كثيرا، ربما أدى إلى اضطراب المعنى وتعقيده، ولا يمكن إزالة هذا الاضطراب وفك هذا التعقيد إلا بالاعتماد على النحو كما تبين.

وبهذا فإنه لابد من تعانق النحو مع النص الأدبي، والانطلاق من النحو في تفسير هذا النص؛ إذ إن النص لا يمكن أن "يتنصص إلا بقتل جديلة من البنية النحوية والمفردات، وهذه الجديلة هي التي تخلق سياقاً لغوياً خاصاً بالنص نفسه، وعند محاولة فهم أي نص وتحليله لابد من فهم بنائه النحوي على مستوى الجملة أولاً، وعلى مستوى النص كله ثانياً، ومفهوم "النحو" هنا أوسع من المفهوم الذي يحصره في دائرة الإعراب الضيقة بطبيعة الحال".<sup>(١)</sup>

وإذا كان الشعر فناً لغوياً فإن النحو في هذه الحالة يعد أحد الأبنية الأساسية التي ينبغي الاعتماد عليها في تفسيره؛ لأن بنية النص الدلالية لا تؤسس إلا عن طريق العلاقات النحوية في النص على مستواه الأفقي والرأسي،<sup>(٢)</sup> لذا يقرر (رومان جاكوبسون): "أن النحو هو الركيزة الأساسية للمعنى".<sup>(٣)</sup>

ولم يكن النحو - بجلالة وثرائه - مقصوراً على مهمة واحدة وهي عصمة اللسان من الزلل، وإنما امتدت تبعاته لتشمل التواصل سواء أكان شفهيًا، أم كتابيًا عن طريق النصوص المكتوبة، كما امتدت لدراسة الإبداعات الأدبية، وإظهار ما بها من إمكانات أسلوبية وجمالية،<sup>(٤)</sup> لأن "المقارنة بين قول وقول وتركيب وتركيب إنما تكون بما بينهما من فروق في نظم الكلام على حسب مقتضى النحو".<sup>(٥)</sup> وإذا كان النظام النحوي يكفل قيمة النص الأدبي، فإنه لا يغفل التذوق الفني الذي يتطلبه هذا النص ولا سيما الشعر، "فالدراسة النحوية في مجال الشعر متميزة بالضرورة عن الدراسة النحوية في مجالات أخرى".<sup>(٦)</sup> لذا يرى الدكتور محمد حماسة أن "الشعر - وهو فن العربية الأول الضارب في عمق التاريخ العربي - .. يحتاج إلى نظرية عربية تسايره، وتقوم على معطياته، وتتجاوب مع خصائصه من حيث هو فن لغوي يقوم بناؤه على المفردات المنسوقة في نظام لغته النحوي، المتفاعلة معه تفاعلاً حميماً يخلق سياق النص كله ويعمل على تشكيل بنيته الدلالية".<sup>(٧)</sup>

(١) اللغة وبناء الشعر: ٧

(٢) الإبداع الموازي: ١٠

(٣) السابق: نفسه.

(٤) معايير النصية. دراسة في نحو النص: ٣ ماجستير لمحمد أشرف عبد العال الشامي - كلية دار العلوم. جامعة

القاهرة ١٤٢٤هـ - ٢٠٠٣م

(٥) البلاغة والأسلوبية: ٤١

(٦) اللغة بين البلاغة والأسلوبية: ٢٥٠

(٧) الإبداع الموازي: ١٠

واتصال النحو بالنص الشعري يكشف عن كثير مما يزخر به النحو العربي من إمكانات تعبيرية تتيح للشاعر التصرف في الأساليب، وتمده بالتراكيب المختلفة، والبدايل الأسلوبية المتنوعة التي يختار من بينها ما يتناسب مع غرضه، ويتسق مع غاياته،<sup>(١)</sup> "فالنحو جزء أساسي من ذكاء الشاعر، وفطنته، وروعته، وليس جانباً خارجياً، ولا طلاء يطلي به المعنى".<sup>(٢)</sup>

وبهذا فإن النحو بإمكاناته المتعددة هو المدخل الحقيقي "إلى النص الأدبي بغية تحليله من باب الملام وهو اللغة بكل مستوياتها وأبعادها التي يستخدمها العمل الأدبي في تكوين شكله الفني والقصيدة قبل كل شيء تركيب أو بناء لغوي"<sup>(٣)</sup> يحمل إشارات كثيرة، ولكن الدليل على كل ما يريد الشاعر من قصيدته هو ما يقوله فعلاً في القصيدة، وما يقوله هو الكلام المحكوم بعلاقات نحوية معينة أنتجت هذه الدلالات المكثفة.<sup>(٤)</sup> ولذلك يؤكد الدكتور محمد حماسة على أن المشتغلين بالنصوص في القديم والحديث هم الذين يقدرّون النحو حق قدره، وذلك لأنهم هم الذين يعرفون بالتجريب طاقة النحو المبدعة في إضاءة النص وتفسيره.<sup>(٥)</sup>

وهكذا أصبح النحو سر صناعة الإبداع، أو هو الذي يساعد اللغة على تخطي كل الصعاب وصولاً إلى عملية الإبداع، وأصبح "في كثير من مباحثه يستهدف تحليل علاقة الألفاظ المستقلة بالمعاني، ثم يستهدف تبعاً لذلك طبيعة الوحدات الكلية وعلاقاتها التجاوزية التي يبدعها النحو، أو لنقل إنها هي التي تبدع النحو الخاص بها".<sup>(٦)</sup>

(١) دور النحو في تفسير النص الشعري: المقدمة .

(٢) اللغة بين البلاغة والأسلوبية: ٢٥٤

(٣) اللغة وبناء الشعر: ٢٦

(٤) السابق: ٢٨

(٥) النحو والدلالة: ١٨

(٦) البلاغة والأسلوبية: ٣٨

### المبحث الثالث: تفاعل الكلمات في إنتاج المعنى.

لا يقوم المعنى النحوي الدلالي إلا على التفاعل بين الوظيفة النحوية والصيغة التي تشغلها، ولا يبتعد هذا التفاعل عن السياق الذي يشكل مع الصيغة والوظيفة النحوية مثلثا ذا أضلاع متساوية في إنتاج المعنى. ولا يمكن أن تتصل كلمة بصاحبة لها، أو تنتظم لفظة مع اختها، من غير أن يتوخى فيما بينهما معنى من معاني النحو. <sup>(١)</sup> فنظام الكلمات، ونوع الترابط والاتصال بين العبارات، والتفاوت الملحوظ بين صيغ الكلمات في العبارة، كل أولئك كان مجالا واسعا لكشف إمكانيات غير قليلة لفاعلية النظام النحوي التي تعد جزءا أساسيا من حيوية اللغة وقدرتها على أداء كثير من وظائفها. <sup>(٢)</sup>

ويضع عبد القاهر الجرجاني قانونا لنظم الكلام قائلا: " لا نظم في الكلم ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض، ويبنى بعضها على بعض، وتجعل هذه بسبب من تلك". <sup>(٣)</sup> كما لخص علاقات الكلم الجارية على قانون علم النحو، والتي بها يكون النظم فقال: " الكلم ثلاث: اسم وفعل وحرف، وللتعلق فيما بينها طرق معلومة، وهو لا يعدو ثلاثة أقسام: تعلق اسم باسم، تعلق اسم بفعل، وتعلق حرف بهما". <sup>(٤)</sup> ومن خلال هذه الأقسام الثلاثة تتعدد الإمكانيات النحوية مما يساعد المبدع في ابتكار عدد لا حصر له من التراكيب.

وبهذا فإن دلالة الوظيفة النحوية لا تظهر إلا من خلال تركيب ترتبط عناصره بعلاقات نحوية يتمثل بها التركيب بناء لغويا، يقوم كل عنصر فيه بوظيفة مرتبطة بغيرها من العناصر ومتعلقة بها. <sup>(٥)</sup> ويستدل عبد القاهر الجرجاني على ذلك بقوله تعالى: ﴿وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ وَيَا سَّمَاءِ اقْلَعِي وَغِيضَ الْمَاءِ وَقُضِيَ الْأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْدًا لِلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ﴾ [هود/٤٤]، فلو نظرنا إلى قوله: "ابلعي" وحدها من غير أن ننظر إلى ما قبلها وما بعدها لما أدت من الفصاحة ما تؤديه وهي في مكانها من الآية، " وكيف بالشك في ذلك، ومعلوم أن مبدأ العظمة في أن نوديت الأرض، ثم أمرت، ثم أن كان النداء "يا" دون "أي"، نحو "يا أيها الأرض"، ثم إضافة "الماء" إلى "الكاف"، دون أن يقال: "ابلعي الماء"، ثم أن أتبع نداء الأرض وأمرها بما هو من شأنها نداء السماء وأمرها كذلك بما يخصها ثم أن قيل: "وغيض الماء"، فجاء الفعل على صيغة "فعل" الدالة على أنه لم يغض إلا بأمر أمر وقدرة قادر، ثم تأكيد ذلك وتقريره بقوله تعالى: ﴿وَقُضِيَ الْأَمْرُ﴾، ثم ذكر ما هو فائدة هذه الأمور، وهو: "استوت

(١) دلائل الإعجاز: ٢٠٤

(٢) دراسة الأدب العربي: ٢١٤

(٣) دلائل الإعجاز: ٥٥

(٤) السابق: ٤٤ وانظر: البلاغة والأسلوبية: ٤٧

(٥) دور النحو في تفسير النص الشعري: ١٦٠



على الجودي"، ثم إضمار "السفينة" قبل الذكر، كما هو شرط الفخامة والدلالة على عظم الشأن، ثم مقابلة "قيل" في الخاتمة "بقيل" في الفاتحة؟ أفترى لشيء من هذه الخصائص التي تملؤك بالإعجاب روعة، وتحضرك عند تصورها هيبة تحيط بالنفس من أقطارها تعلقا باللفظ من حيث هو صوت مسموع وحروف تتوالى في النطق؟ أم كل ذلك لما بين معاني الألفاظ من الاتساق العجيب؟<sup>(١)</sup>

هكذا بين عبد القاهر أن دراسة الكلمة في حد ذاتها معزولة عن غيرها من الكلمات لا يساعد على فهم العمل الأدبي؛ لأن هذا الفهم لا يتأتى إلا من خلال العلاقات النحوية التي تسمح بانتظام الكلام واتساق التراكيب وإنتاج المعنى.

ومن ثم فإن النحو علم نصي؛ لأنه يتعامل مع التراكيب ولا يمكن فهم تركيب ما إلا من خلال بنيته النحوية، والمفردات التي تشغل هذه البنية، والتفاعل القائم بين المفرد ووظيفته النحوية من خلال سياقه النصي.<sup>(٢)</sup> والنص اللغوي نسيج متداخل من صورته المنطوقة ونظامه النحوي الذي يحكمه، وصورته المنطوقة هي مفردات هذا النص بكل خصائصها وقوانينها الصوتية والصرفية والمعجمية، ونظامه النحوي، هو الهيئة التركيبية التي توجد عليها هذه المفردات منظومة في الجمل من الفاعلية والمفعولية والظرفية والحالية.<sup>(٣)</sup> والتلاحم بين المفردات ووظائفها النحوية هو تفاعل دلالي نحوي معا لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر؛ لأن المفردات من غير نظام نحوي يحكمها ويربط ما بينها لا يتأتى لها اجتماع إلا في التنظيم المعجمي فحسب، ... والنظام النحوي من غير مفردات تقوم به وتحقق وجوده العقلي وعاء فارغ.<sup>(٤)</sup> ولذلك يتوخى الشعراء الدقة في اختيارهم للكلمات، ووضعها في نظام نحوي سليم؛ لأنك "إن عمدت إلى ألفاظ فجعلت تتبع بعضها بعضا من غير أن تتوخى فيها معاني النحو، لم تكن صنعت شيئا تدعى به مؤلفا، وتشبه معه بمن عمل نسجا أو صنع على الجملة صنيعا، ولم يتصور أن تكون قد تخيرت لها المواقع".<sup>(٥)</sup>

وهكذا فإن النحو هو الذي يوجه مسار الكلمات؛ فهو قانون تأليفها "وبيان لكل ما يجب أن تكون عليه الكلمة في الجملة والجملة مع الجمل، حتى تتسق العبارة ويمكن أن تؤدي معناها"،<sup>(٦)</sup> وهو الذي يتفاعل معها تفاعلا خلاقا، والشعراء هم الذين يبدعون ذلك كله، وهم لا يعبرون من خلال الكلمات التي يؤثرونها فحسب، فالكلمات التي يؤثرونها تأخذ أهميتها من

(١) دلائل الإعجاز: ٤٥، ٤٦

(٢) الإبداع الموازي: ٣٠

(٣) النحو والدلالة: ١٦٦

(٤) السابق: نفسه.

(٥) دلائل الإعجاز: ٣٧٠، ٣٧١

(٦) إحياء النحو: إبراهيم مصطفى. ص ١

كلمات أخرى تعتمد عليها اعتمادا يحتاج إلى بيان. <sup>(١)</sup> والكلمات - كما يرى الدكتور محمد حماسة - هي التي تلد المعاني المحمولة فيها، وآلام المخاض هي طريقة صوغ هذه الكلمات واستعمالها؛ لأن " كل معنى يعد ذلك مبني في حقيقته على هذا المعنى الذي يعطيه هذا الاختيار. وهنا تكمن عبقرية الشعراء الأفذاذ في استيلاء الكلمات معاني جديدة لم تكن لها قبل أن توضع في هذه التراكيب التي يختارونها". <sup>(٢)</sup> ولا تكمن هذه المعاني الجديدة في الكلمات في حد ذاتها وإنما في طريقة صوغها، لأن تركيب الصيغ والعبارات شديد الالتصام بعملية الإبداع. <sup>(٣)</sup> وبعبارة أخرى فإن مفردات اللغة واحدة لا تتغير فيها ولا تبديل، وإنما التغيير والتبديل في تعليق بعضها ببعض ووضعها في تراكيب متسقة بنظام معين وفق رؤية المبدع الخاصة. وذلك عن طريق العلاقة النحوية القائمة بين هذه المفردات والتي تثري العمل الأدبي بالدلالات المتنوعة، لذا حرص عبد القاهر الجرجاني الباحثين على أن يعيدوا قراءة الشعر في ضوء فكرة تنظيم الكلمات، وإذ ذاك يجدون الشعر البسيط مثقلا بالمزية وذلك نحو قول امرئ القيس: <sup>(٤)</sup>

\* قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل \*

فهذا تعبير إذا غرض النظر عن تنظيم كلماته وطريقة تأليفها وربطها بدا هينا ساذجا. <sup>(٥)</sup>  
وقول الشاعر: <sup>(٦)</sup>

سالت عليه شعاب الحي حين دعا أنصـاره بوجوه كالدنانير  
فإن هذا النظام أفضل من نظام آخر مثل: "سالت شعاب الحي بوجوه كالدنانير عليه حين دعا أنصاره"، والفرق كله هو في موقع المعنى نفسه، <sup>(٧)</sup> أو أن الأخير قد ذهب حسن نظمه. ويمكن أن نعد من هذا القبيل قول محمود حسن إسماعيل في قصيدة "الذهول": <sup>(٨)</sup>

الوجه ساج كصلاة الغدير  
... بين الطيور!

فلم يقل: كصلاة الطيور بين الغدير؛ لأن هذا هو المعنى السطحي، أو النثري المألوف، ولكن المعنى العميق الدقيق هو أن الغدير في سجوه وهدوئه يؤدي صلاة روحية عميقة، والطيور حوله ترشف منه ساعة صلاته وذهوله، فالشاعر ينظر إلى حركة الطيور الآلية عندما ترشف الماء من الغدير على أنها صلاة، والواقع أن الصلاة لا تصدق من الظامئ

(١) اللغة بين البلاغة والأسلوبية: ٢٦٤

(٢) النحو والدلالة: ١٧١

(٣) البلاغة والأسلوبية: ٤٣

(٤) دلائل الإعجاز: ٤١٠، ٤٦٨

(٥) نظرية المعنى في النقد العربي: د. مصطفى ناصف ١٨

(٦) دلائل الإعجاز: ٩٩

(٧) نظرية المعنى في النقد العربي: ٤٨

(٨) الأعمال الكاملة: ٢٦٥/١

المنهوم المشغول بحسو الماء من الغدير، ولكنها تصدق كل الصدق من الغدير الساجي الهادئ  
المعطي ماءه للطيور الظماء. (١)

وبهذا فإن نظام الكلمات وحسن التأليف بينها ووضعها في وظائف نحوية متفاعلة معها  
هو الذي يخلق عبقرية المعنى، ويجعل "كل شاعر نظاما نحويا أو منطقة من مناطق الإبداع  
النحوي". (٢)

---

(١) نقد ديوان "هكذا اغني": بقلم الأديب مختار الوكيل ص ١٣٩٨ مجلة الرسالة- العدد ٢٦١ - القاهرة -  
جمادى الأولى ١٣٥٧ هـ - يولييه ١٩٣٨ م السنة السادسة.  
(٢) اللغة بين البلاغة والأسلوبية: ٢٥٦



## المبحث الرابع: الشاعر بين الاختيار والانحراف.

إن قراءة الشعر قراءة دقيقة تكشف لنا عن الأنظمة النحوية المتعددة التي يبدعها الشعراء. هذه الأنظمة منها ما هو قائم على الاختيار، ومنها ما هو قائم على الانحراف، والشاعر بين هذا وذاك يتحرك في إطار اللغة بقواعدها المنظمة الثابتة، فيختار منها ما يتلاءم مع الغرض الذي سيق من أجله للكلام، وهذا هو مفهوم "النظم" عند عبد القاهر الجرجاني، فهو "ذلك الضرب من الاختيار بين العلاقات النحوية أو المعاني النحوية والمفردات اللغوية الذي يصيب فيه المتكلم توفيقاً يتلاءم مع الغرض الذي من أجله سيق الكلام".<sup>(١)</sup> وهذا الاختيار الدقيق بين المفردات والوظائف النحوية هو ما يمكن تسميته بالمعنى النحوي الدلالي.<sup>(٢)</sup>

ولم يكن الاختيار مقصوراً على المفردات وحدها، وإنما يتجاوز ذلك إلى العلاقات النحوية التي تنظم هذه المفردات وتعطيها وظائفها النحوية المحددة، "وهنا يأتي دور المبدع في إيقاع اختياره على بعض الوظائف دون بعضها الآخر، وإيثار بعض الأشكال النحوية على البعض الآخر خاصة إذا أدركنا أن اللغة العربية لا تلتزم نمطاً تركيبياً بعينه، وإنما تتيح لأصحابها قدراً كبيراً من الإمكانيات، دون أن تحاصر المتكلم أو المبدع في إطار بلاغي ضيق".<sup>(٣)</sup>

ويحد الاختيار بالإمكانيات المتعارفة للغة، والتي تصنف عند النحويين تحت أسماء "المطرّد" و "الغالب" و "الكثير"، كما أنه يوجد في اللغة الجارية أو لغة الحديث، وإن لم يكن سمة مميزة لها كما هو في اللغة الفنية بالإضافة إلى أنه مرتبط بالقائل أو المبدع، وقلما يشعر به المتلقي، إلا أنه يرتاح له، فإذا أراد أن يعيد الكلام أو يأتي بمثله لم تسعفه قريحته، ولهذا سمي الكلام الذي غلبت عليه خاصية الاختيار "السهل الممتنع".<sup>(٤)</sup>

وبهذا فإن اللغة قائمة على الاختيارات الحرة بين المفردات والوظائف النحوية وفق ما يقتضيه سياق الكلام، إذ يعتمد الشاعر في بنائه لقصيدته على ركيزتين أساسيتين هما: الاختيار والتوزيع، حيث يتجه الاختيار إلى المفردات، ويتجه التوزيع إلى التراكيب، أي أن بناء القصيدة قائم على المعجم من ناحية، والنحو من ناحية أخرى حيث تكون السيطرة لخط

(١) النحو والدلالة: ١٠٥

(٢) السابق: ١٧٩

(٣) قراءات أسلوبية في الشعر الحديث: ٨١ د. محمد عبد المطلب.

(٤) اللغة والإبداع: د. شكري عياد ص ٧٨

النحو على خط المعجم. <sup>(١)</sup> واختيار الشاعر لبناء دون سواه ، أو تركيب على غيره إنما يكون ذلك "لغاية يتغياها ومطلب يسعى إليه، وقد رأى أن الذي اختاره أدل على مراده من سواه". <sup>(٢)</sup>

وقد ميز الدكتور سعد مصلوح بين نوعين مختلفين من الاختيار، <sup>(٣)</sup> الأول: هو انتقاء نفعي مقامي، وهو اختيار محكوم بسياق المقام. والثاني: هو انتقاء نحوي ، والمقصود بالنحو في هذا المصطلح قواعد اللغة بمفهومها الشامل الصوتية والصرفية والدلالية ونظم الجملة. ويكون هذا الانتقاء حين يؤثر المنشئ كلمة على كلمة أو تركيباً على تركيب لأنها أصح عربية أو أدق في توصيل ما يريد. ويدخل تحت هذا النوع من الانتقاء كثير من موضوعات البلاغة المعروفة كالفصل والوصل، والتقديم والتأخير، والذكر والحذف وغير ذلك من الخيارات التي قد تكون علامة مميزة لأسلوب المنشئ.

أما الانحراف فإنه يخص اللغة الفنية، وهذا منطقي- كما يقول الدكتور شكري عياد- <sup>(٤)</sup> إذ إن الخروج على الطرق المتعارفة في التعبير معيب اجتماعياً، ولكنه مقبول إذا كان له غرض فني، ولذلك لا يقدم عليه إلا أديب متمكن، كما كان القدماء يقولون : إن العربي الفصيح إذا قوى طبعه لم يبال أن يقع الشذوذ في شيء من كلامه. <sup>(٥)</sup>

والشاعر حين يخرج عن قوانين اللغة أو مألوف الكلام العادي فإنه يحاول أن يقول ما لا يمكن أن يقوله- أبداً- باللغة المألوفة أو بالطرق العادية، وكأنه يحاول أن يخلق لغة داخل اللغة يستطيع من خلالها أن يعبر عن رؤيته الفنية الخاصة. وهذا الخروج هو ما سمي بـ "الانتهاك"، أو "التجاوز"، أو "الانحراف" أو "الميل"، أو "كسر البناء"، أو "العدول" عن المستوى المعياري للاستعمال اللغوي، وهو المستوى الذي يمكن أن يسمى "المستوى الحيادي" في التعبير، وهو ما أطلق عليه رولان بارت درجة الصفر في الكتابة". <sup>(٦)</sup>

والمأمل في لغة الشعر يجد أنه يولد من عدم الملاءمة، <sup>(٧)</sup> والشاعر يعرف ذلك جيداً؛ لذا فهو لا يخضع في تعبيره لكل ما قرره النحويون من قواعد وأحكام، وقد أدى ذلك إلى صراع أبدي بين النحويين والشعراء، <sup>(٨)</sup> فالنحويون يميلون إلى وضع قواعد ثابتة مستقرة للغة وأساليبها، ولا يريدون لها الانتهاك أو المجاوزة، أما الشعراء فهم يميلون إلى الخروج

---

(١) قراءات اسلوبية في الشعر الحديث: ٣١، وانظر: بناء الأسلوب في شعر الحداثة: ٣٦٣ د. محمد عبد المطلب.

(٢) اللغة وبناء الشعر: ٣٠

(٣) الأسلوب دراسة لغوية إحصائية: د. سعد مصلوح ٣٨، ٣٩

(٤) اللغة والإبداع: ٧٨

(٥) الخصائص: ٣٩٢/٢

(٦) ظواهر نحوية في الشعر الحر: د. محمد حماسة عبد اللطيف ١٢

(٧) بناء لغة الشعر: جون كوين ص ١٥٧

(٨) لغة الشعر عند المعري: د. زهير غازي ٣٧

عن مألوف الكلام العادي، ولم تكن صرخة الفرزدق منذ القدم أمام النحويين إلا تعبيراً عن ذلك ودليلاً على أن الشعراء هم أرباب اللغة وأمراء الكلام - على حد تعبير الخليل بن أحمد -<sup>(١)</sup> ولهم أن يصرفوه أنى شاءوا.

ولم يكن خروج الشعراء عن اللغة لغير ما غاية، "فليس شيء يخرج عن بابه إلى غيره إلا لأمر قد كان"،<sup>(٢)</sup> "وليس شيء يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجهها".<sup>(٣)</sup> أي أن الشاعر حينما يفارق نظام اللغة العادية "يحاول أن يحمل قراءه على أن يشعروا معه بهذه المفارقة، إنه يهدم النظام المألوف؛ ليشكل نظاماً جديداً مبتكراً، فهو يهدم ليبني، ويكسر؛ ليجمع من جديد ما كسره، ويعيد تركيبه بطريقة خاصة"<sup>(٤)</sup> تستلقت الانتباه وتثير التأمل. فليس هناك شعر ما لم يكن هناك تأمل في اللغة، وهو ما يتضمن تحطيم الأطر الثابتة للغة، وقواعد النصوص، وقوانين المقال.<sup>(٥)</sup>

وهناك من الشعراء من يرى أن لغة الشعر لا تتحقق إلا بالخروج على قوانين التركيب المألوفة في اللغة العادية،<sup>(٦)</sup> وأن هذا الخروج يتيح للشاعر إمكانات تزيد من قدراته وتدفع به إلى آفاق أرحب في التعبير، وبهذا يصل الشاعر إلى الجمال الحق عن طريق خروجه على قوانين اللغة، أو تفوقه على الضرورة، أو تحويل الضرورة إلى حرية.<sup>(٧)</sup> لذلك فإن أحد الشعراء يتمثل الشعر عصفوراً وديعاً إن شددت عليه قبضتك أزهقت روحه، وحولته إلى جثة لا يغنيك تشريحها في معرفة سر رشاقتها وهي ترف من حولك. وعلينا إذن أن نمسك هذا العصفور بحنو شديد وأن نسمح له بالتفلسف من أصابعنا.<sup>(٨)</sup>

وإذا كان هذا هو موقف الشعراء من المخالفات اللغوية، فإن من النقاد "وبخاصة في الغرب من يرون أن اطراد الصحة اللغوية بمعناها الدارج لا يصدر عنه إلا أسلوب مسطح لا جدة فيه ولا رونق له، وهم يؤيدون رأيهم بالحقيقة الإنسانية المعروفة من أن الكمال المطلق ممل في حد ذاته، وأنه من الخير أن تأخذ الكتاب من حين إلى حين نزوة من شيطان الأدب تخرج بهم عن التعبير المتوقع المألوف كما تصيبهم نفس النزوة أحياناً في مجال الفكر فلا يأتون بالفكرة التي يوجبها السياق، بل يصدمون القارئ بما لم يتوقع فتصحو أعصابه".<sup>(٩)</sup>

(١) منهاج البلاغ: ١٤٣

(٢) الخصائص: ٤٦٤/٢ ، وانظر : المحتسب: ٢٧٤/٢ ، ٢٧٦

(٣) الكتاب: ٣٢/١

(٤) الجملة في الشعر العربي: ٢٢ وانظر : بناء الجملة العربية: د. محمد حماسة عبد اللطيف ص ٤٦

(٥) بناء لغة الشعر: ٢١٠

(٦) أسئلة الشعر: أحمد عبد المعطي حجازي ص ٢٠٩

(٧) السابق: ٥٢

(٨) أساليب الشعرية المعاصرة : د. صلاح فضل ص ٩

(٩) في الأدب والنقد: ٢١



وإلى هذا ذهب الشكلايون الروس والتشيك، فإن ما يعطي الشعر أثره الخاص عندهم هو استخدام الكلام بطرائق غير مألوفة وغير متوقعة مما يؤدي إلى تكثيف الإدراك ، واستثارة الانتباه، وتوليد التوقعات التي تسعى دوما نحو إشباعات جديدة. ولكن هذا الانحراف مشروط بعدم المبالغة فيه من أجل قدرة المتلقين على تفهم الأدب. (١)

ومن ثم فلا ينبغي أن توصف مجاوزات الشعراء أو خرقهم للقواعد بأنها ضرورات أو من قبيل الأخطاء لئلا نصم عملهم الفني الذي يبدعونه، بل إننا بذلك نحكم عليهم بالدخول في دائرة محورها الصواب والخطأ تلجم قدراتهم الفنية وطاقاتهم الإبداعية.

وقد وقع محمود حسن إسماعيل بين الاختيار والانحراف مرتين: الأولى، في الموضوعات التي نازعته نفسه لكي يشارك في التعبير عنها، (٢) فنراه يختار من الحياة نماذج بشرية فرض عليها السير في دائرة مغلقة من الشقاء المتكرر، لا تستطيع منها الفكاهة، كالفلاح الدائم الكد، وملاحى السفينة النيلية التي يجرونها بالحبال إذا ركبت الريح، وغير ذلك من الموضوعات. ثم نراه بعد ذلك يتجه إلى المدح، وله مدائح في فاروق وغيره، وقد عيب عليه ذلك، ولكن المدح لا يعاب - كما يرى الدكتور عبد اللطيف عبد الحليم - (٣) مادام صادقا وجميلا، ثم إن مدائحه في فاروق كانت إبان إعجاب الشعب كله به ورجائه فيه.

**والثانية**، في انطلاقة من لغته، واختياره لصيغه وأدواته وتراكيبه الموافق منها والمخالف للنمط المألوف من الكلام العادي. فقد كان محمود حسن إسماعيل لحنا فريدا - على حد قول بعض النقاد- (٤) ذلك لأنه كان أكثر شعراء جيله معرفة بالتراث الشعري العربي، فبدأ تجديده من منطلق غير الذي انطلق تجديدهم منه، حيث اتخذ من اللغة نقطة انطلاق إلى عوالم فسيحة، ومن ثم كان مدخلنا إلى عالمه الشعري من خلال لغته التي آثر أن ينطلق منها.

لقد كان محمود حسن إسماعيل متميزا بوجود معجم خاص فريد في شعره يتكئ عليه في إبداعاته المتنوعة، ومتفردا في اختياره لألفاظه وصيغه، فاستعمل بعض الصيغ نيابة عن صيغ أخرى، كـ "فعل" نيابة عن "فاعل" نحو: "الأمين" بمعنى "الآمن"، و "فعل" نيابة عن "مفعول"، نحو: "الأيام" بمعنى "المؤلم"، و "فعل" نيابة عن "مفعول"، نحو: "جريح" بمعنى "مجروح"، و "فعل" نيابة عن "مفعول" نحو: "حكيم" بمعنى "محكم"، و "فاعل" نيابة عن "مفعول" نحو: "دافق" بمعنى "مدفوق"، وغير ذلك من الصيغ التي كان اختياره لها قائما على أن يكون أكثر ملاءمة للموقع وانسجاما معه. وإن كانت هذه الظاهرة لا تخلو من رعاية للمستويين الإيقاعي

(١) التفضيل الجمالي: د. شاكر عبد الحميد ص ٢٣٤، ٢٣٥

(٢) تجربة اللغة والرمز عند محمود حسن إسماعيل: د. عبد القادر القط. مجلة القافلة ص ١٢-١٤١٧ هـ يناير ١٩٩٧ م.

(٣) أدب ونقد: د. عبد اللطيف عبد الحليم ص ١٢٢

(٤) في الأدب العربي: د. عبد القادر القط ص ١٠٧

والتركيب معاً؛ لأن هذا الاختيار مرهون بمقتضيات الوزن الشعري من ناحية، وبمقتضيات التركيب من ناحية أخرى. (١)

كما تميز الشاعر بالدقة في اختياره للألوان، فقد شكلت مادة الألوان بألفاظها الأساسية والثانوية جانبا مهما من معجم الشاعر الذي تعامل معه، واستطاع ببراعة فائقة أن يوظفها في سياقات متنوعة بصورة جاءت الألوان فيها مشعة متألئة ومساهمة في خلق دلالات النص وفي إنتاج المعنى، وذلك وفق ما تقتضيه الرؤية الفنية له.

وكذلك كان محمود حسن مبدعا في نسجه لتراكيبه نسجا يختلف عن نسج غيره من الشعراء، فقد تميز بإدراكه لحقائق الأشياء في الواقع وتمثيلها في علاقات نحوية قائمة في تراكيب متنوعة الدلالات وهذا ما دفعه إلى التصرف الواسع في تراكيبه بالفصل والتقديم والتأخير، والحذف والزيادة. وكان في اختياره لتراكيبه محصورا بين مستويين: الأول، المستوى المؤلف، والثاني، المستوى المنحرف بكل طاقاته الإيحائية، وفي كلا المستويين تحديد لإنتاج المعنى في عمل الشاعر، وذلك من خلال النظر إلى الأشكال النحوية التي تتجاوز الدور التقعيدي إلى الوظائف الدلالية. (٢) فقد كان يؤثر تراكيب على غيرها لأنه يرى أن الذي أثرها أدل على مراده من الأخرى، وذلك نحو قلب التركيب النعتي إلى تركيب إضافي أو ما يسمى بـ "إضافة النعت إلى المنعوت" نحو: "عذب شرابي، ونحس الخطو، وسود الذنوب، وحالك القار، وعذب اللحن، وظوامي الزهر، ورقيق الشدو، وندي اللحن، وعذب الرشف، وبيض المعاصم، وحالك الظلمات، وراسيات الجبال، وصم الصخور، وغالي دمي، وناعمات الربى، وثوائر العاصفات..." وكلها يدل على كشف الخصوصية من خلال العمومية. كما أن قلب التركيب النعتي إلى تركيب إضافي وسيلة أسلوبية استخدمها بعض الشعراء الذين حاولوا الرمزية أو تأثروا بها نفورا من ركافة التعابير الوصفية التي استهلكها الاستعمال أو كاد، وكان أبرزهم في ذلك الشاعر محمود حسن إسماعيل. (٣)

أما عن انحرافات محمود حسن إسماعيل أو مجاوزاته، فمنها ما يحترم العرف النحوي وهي ما يمكن تسميتها بالانحرافات الدلالية، وهذا ما عبر عنه سيبويه قديما بالمستقيم الكذب. نحو: "حملت الجبل"، (٤) فلم يكن الانحراف الدلالي هنا "في علاقة الفعل" بـ "المفعول به" النحوية من حيث هي، بل في علاقة "حملت" (الفعل والفاعل) من حيث هي "فعل وفاعل" أي "صيغة نحوية" و "مدلول" معا بـ "الجبل" من حيث هي "مفعول به" أي "صيغة نحوية" و "مدلول" معا، وبعبارة أخرى في "التفاعل" بين الوظائف النحوية بعلاقاتها وما يمثلها من

(١) شعر المتنبي قراءة أخرى: د. محمد فتوح أحمد ص ٥٦

(٢) قراءات أسلوبية في الشعر الحديث: ٧

(٣) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر: د. محمد فتوح أحمد ٣٥٤

(٤) الكتاب: ٥٢/١

المفردات بدلالاتها".<sup>(١)</sup> وبهذا يخضع عبد القاهر الجرجاني المجاز لسيطرة النحو؛<sup>(٢)</sup> لأنه لا يقع إلا من خلال العلاقات النحوية بين المفردات في التراكيب، وذلك عن طريق كسر قواعد الاختيار بين هذه المفردات، ومن ذلك قول محمود حسن في قصيدة "دنيا أدمع ومآتم":<sup>(٣)</sup>

وكم نغمة بين الحشا رام عزفها      فظلت كوههم في الحنيات جاثم!  
وتأويهة في الليل سوداء مرة      تقزع في قلب الدجى كل نائم!

فإذا حللنا الشطر الأول من البيت الثاني وهو قوله: "وتأويهة في الليل سوداء مرة"، سنجد أنه يتكون من معطوف مجرور وشبه جملة (جار ومجرور) متعلق به، ونعتين لهذا المعطوف المجرور. وأيا كانت عدم معقولية هذه الجملة فإنها تبقى مع ذلك جملة لاحترامها العرف النحوي هنا، واحتفاظها بكياتها كجملة، وبالدلالة الأولى أو الوضعية، وهنا يربط الشاعر المنعوت (تأويهة) بنعتين (سوداء مرة) لا يوافقانه في منطق اللغة المألوفة حيث تتراسل ثلاث حواس: السمع (تأويهة)، والبصر (سوداء)، والذوق (مرة)؛ لكي تنقل إلينا عمق الإحساس بهذه التأويهة التي تبدو من نوع خاص، فهي تأويهة العشق الذي يفرع صاحبه من مرقدته في جوف الليل، ويجعله كالمخبول الهائم.

ومن الانحرافات ما يخرج على العرف النحوي أو قوانين اللغة العادية، وامتدت هذه الانحرافات في شعر محمود حسن إسماعيل على المستوى الصوتي والصرفي والنحوي لتشمل البنية عن طريق النقص فيها والزيادة والتغيير، وكذلك التراكيب عن طريق تغيير البناء النحوي بالحذف والزيادة والترتيب والإبدال.

فمن النقص في البنية:

\* وصل همزة القطع، وذلك نحو قوله في قصيدة "شعر":<sup>(٤)</sup>

شعر لو ان الجن تسمع شذوه      سجدت لدى جن الصدى أرواحها  
ولو ان همس نشيده في حانة      خشع الندام وكبرت أقداحها

\* تخفيف المشدد، نحو قوله في قصيدة "يوم الفقير":<sup>(٥)</sup>

والضحى يلقي عليه وعلي      نشوة الطواف بالبيت الحرام

\* إسكان المتحرك، نحو قوله في قصيدة "خمر آذار":<sup>(٦)</sup>

إن يكن حالك قد جف، فلم تهجر حاني؟

(١) النحو والدلالة: ٦٣

(٢) البلاغة والأسلوبية: ٥٢

(٣) الأعمال الكاملة: ٢١٠/١

(٤) السابق: ٣٨٥/١

(٥) السابق: ٥٠٣/١

(٦) السابق: ٦٠٤/١



\* حذف بعض الكلمة عند أمن اللبس. وذلك نحو حذف "تون " "من" الجارة في قوله في قصيدة "موسيقا من الزمان": (١)

وزمان الزمن لها عراف،

كذاب الحكمة، خاوي النعمة م الأوهام يريد سلاف!

\* الحذف في ياعي النسب. وذلك نحو قوله في قصيدة "العذراء الشهيدة": (٢)

فصغت ألحاني .. في سكرة الصمت .. من عالم سحري!

\* قصر الممدود. ومن ذلك قوله في قصيدة "الفيثارة الحزينة": (٣)

لها عيون دائمات البكا بدمع كالسيل في رفده

\* قصر الحركة الطويلة. نحو قوله في قصيدة "راهب النخيل": (٤)

أ "هابيل"! ما ذنبا جنيت على أخي ولكن سهما أنفذته المقادر  
ومن الزيادة في البنية:

\* قطع همزة الوصل. نحو قوله في قصيدة "موسيقا من التكرار": (٥)

وتخلق في الحياة التي

أكاد بها أبدا الإنتهاء..

\* تشديد المخفف. نحو قوله في قصيدة "جيلكم مات .. ففسوا نعشه!": (٦)

جيلكم شاب .. فواروا ضعفه واحرقوه بلظى الدم الجديد

\* تحريك الساكن. نحو قوله في قصيدة "سبقت خطا الشمس": (٧)

تغنى بحبك موج النهر

وعطر الربيع، وحلم الزهر

\* صرف الاسم الممنوع من الصرف، نحو قوله في قصيدة "الرداء الأبيض": (٨)

توشحت في غفلة الحياء بأبيض يفنى على الضياء

\* مد المقصور. ومن ذلك قوله في قصيدة "تشيد الأغلال": (٩)

وعلمني السلوان إن كنت ساليا فإني عنه في عماء وضلة

(١) الأعمال الكاملة: ١٩٤٣/٤

(٢) السابق: ١٣٧/١

(٣) السابق: ٦٢/١

(٤) السابق: ٤١٨/١٠

(٥) السابق: ١٩٩٦/٤

(٦) السابق: ٣٨١/١

(٧) السابق: ٤٩٣/١

(٨) السابق: ٨٠٧/١

(٩) السابق: ٧٧١/١

ومن التغيير في البنية:

\* تخفيف الهمزة. نحو قوله في قصيدة "النداء المقدس":<sup>(١)</sup>

وتمضي كتائبه للردى وأشواقها قاتلات الظمــــا  
\* تغيير بنية العلم. نحو قوله في قصيدة "أنا الشرق":<sup>(٢)</sup>

وقادس للأجيال يروي حديثها وتسكب في سمع الزمان بطولتي!!  
يريد: القادسية، أما قادس، فهي بلدة بخراسان.

\* القلب المكاني. نحو قوله في قصيدة "راهب النخيل":<sup>(٣)</sup>

وأصبح تابوت الزمان.. ومضجعا على مهده يغفو الألى والأواخر  
يريد: الأول؛ لأنه جمع "أولى" مثل أخرى وأخر.<sup>(٤)</sup>

\* تصغير فعل التعجب. نحو قوله في قصيدة "الأحدب النشوان":<sup>(٥)</sup>

ويا ما أحيلي موجة فيك حرة ترف فتهدى للعباد عظاما!  
ويا ما أحيلي جنة فيك نضرة تمنى ليالي الخلد منها النسائم  
• هذه هي أهم ظواهر البنية بمستوياتها المختلفة التي وردت مخالفة للعرف النحوي في شعر محمود حسن إسماعيل.

\*

\*

\*

أما عن ظواهر التركيب فمنها : تغيير البناء النحوي بالحذف. ويشمل:

\* طرح العلامة الإعرابية. وذلك في قوله في قصيدة "سنبلة تغني":<sup>(٦)</sup>

مـدـها شوقا ليحسـو هالة الضوء المنير!

\* حذف الفاء من جواب الشرط. نحو قوله في قصيدة "الأمل":<sup>(٧)</sup>

فإن شجري قطعتة أيادي الخريف

ربيعي سيحييه غص القطوف

\* حذف التمييز . نحو قوله في قصيدة "راهب الغرب":<sup>(٨)</sup>

منذ خمسين .. لم تحرك إليهم قدما، أو تطق إليهم مزارا

(١) الأعمال الكاملة: ٩٦٦/٢

(٢) السابق: ١٠٢١/٢

(٣) السابق: ٤١٩/١

(٤) لسان العرب: لابن منظور (أولى) ٢٧٠/١

(٥) الأعمال الكاملة: ٩٠٩/٢

(٦) السابق: ٧٤/١

(٧) السابق: ١٨٧٤/٤

(٨) السابق: ٢٨٣/١

\* حذف المضاف وإقامة المضاف إليه مقامه . نحو قوله في قصيدة "زفرة على فلسطين الدامية": (١)

ضجوا على "نابلس" حتى كاد من  
صخب الأسى والحزن أن يتهددا

يريد: جبل نابلس.

\* حذف المضاف إليه. نحو قوله في قصيدة "دمعة وفاء": (٢)

ووصلت الضفاف من لجة المو      ت ، وكل لشطها بعد صائر  
\* حذف المفعول به. نحو قوله في قصيدة "موسيقا من الضياع": (٣)

ارفضي الكأس .. ولا .. لا تشريه!

.. وارفضي، لا تقريه

\* حذف خبر "لعل" . نحو قوله في قصيدة "الانتظار": (٤)

ومددت الجناح ارتقب النور وأشتاقه لعل أفر

ولعلني.. ومر حولي زمان والدجى والرياح نوح وقبر!

\* حذف خبر "ما زال". نحو قوله في قصيدة "من التابوت": (٥)

من الجرح الذي .. مازال نهش يديه،

إعصار يبعثني، .. ويجمعني!

\* حذف جواب الشرط. نحو قوله في قصيدة "سيناء": (٦)

.. ولو غافلتني مقادير غيب،

على وجهها صيحة للنزوح!

.. وشقت دروبي جنازاتها،

بعطر، شذاه زوال يفوح!

\* حذف صلة الموصول. نحو قوله في قصيدة "راهب النخيل": (٧)

فسرك لو يدري الألى .. ظل ريشة      بعشك هاجتها الرياح الزوافر

\* حذف الرابط في جملة الصلة. نحو قوله في قصيدة "راهب النخيل": (٨)

(١) الأعمال الكاملة: ١٤٥٥/٣

(٢) السابق: ٣٦٦/١

(٣) السابق: ١٩٤٩/٤

(٤) السابق: ٧١٠/١

(٥) السابق: ١٥٢٧/٣

(٦) السابق: ١٥٢٣/٣

(٧) السابق: ٤١٤/١

(٨) السابق: ٤١٩/١



فيا كاهن الأيام جئت معلما "لقابيل" .. يقضي بالذي أنت أمر  
ومن تغير البناء النحوي بالزيادة:

\* دخول "أن" على خبر "كاد". وذلك نحو قوله في قصيدة "زفرة على فلسطين الدامية": (١)

لطموه في القدس المحرم لطمه كادت لها الأجيال أن تتهددا  
\* دخول "الواو" على خبر الناسخ. نحو قوله في قصيدة "باعث الجيل": (٢)

إن حل جاحمها بأرض أصبحت وبها القصور الشاهقات مقابر  
ومن تغيير البناء النحوي بالترتيب:

\* تقديم "من" ومجرورها على (أفعل) التفضيل. نحو قوله في قصيدة "الأذان الذبيح": (٣)

إلى قاب قوسين .. أو منه أدنى

ومن بينه، لا وجود لبين!!

\* تقديم المستثنى على المستثنى منه. نحو قوله في قصيدة "الله والشرق": (٤)

وأضرموها فتنة تنادي بالظلم والتعذيب والفساد

ومالها إلا الصدى ملب

\* قلب التركيب عند أمن اللبس. نحو قوله في قصيدة "الذهول": (٥)

الوجه ساج كصلاة الغدير

... بين الطيور

يريد : كصلاة الطيور للغدير وهي تحسو الماء منه.

\* الفصل بين المضاف والمضاف إليه. نحو قوله في قصيدة "قصة القناة": (٦)

والحكم متجرة لمن طلبت يده الثراء بغير ما ثمن

\* تقديم المفعول له على عامله، نحو قوله في قصيدة "أذن الفجر": (٧)

يشدون أصفاد الشعوب، فإن شكت يقولون: حبا جاور الصائد الطير!

ومن تغير البناء النحوي بالإبدال:

\* إغناء (أل) عن الضمير . نحو قوله في قصيدة "من مرج عبقر": (٨)

فزمزمت شفتاه برهة، ومضى والقلب من سكرات اللحن مفنود

(١) الأعمال الكاملة: ٣٧٦/١

(٢) السابق: ٤٨٢/١

(٣) السابق: ١٥٦٠/٣

(٤) السابق: ٩٣٠/٢

(٥) السابق: ٢٥٤/١

(٦) السابق: ١٠١٦/٢

(٧) السابق: ٩٦٠/٢

(٨) السابق: ٣٩١/١

\* تحريك "تون" جمع المذكر السالم بالكسر . نحو قوله في قصيدة "ليل وريح وحب": (١)

وكان الأفق كالمحراب  
وركب الريح كالأواب  
يطوف مدندن الأسراب  
كصوفي يدق الباب      على سر النبيين

\* إنابة حروف الجر عن بعضها . ومن ذلك :

- استعمال (إلى) بمعنى (في) . نحو قوله في قصيدة " زفرة على فلسطين الدامية": (٢)

ألقى إلى اللمع المسعر روحه      وكذا يكون الحر في يوم الفدا!!

- استعمال (في) بمعنى (على) . نحو قوله في قصيدة "تاقت في العبير": (٣)

كلما غرد طير في خميله  
وهفت للحب دنياه الجميله

- استعمال (على) بمعنى (في) . نحو قوله في قصيدة "زاد وسلام": (٤)

وتألق بأغانيك على      زمن عج لهيبا وقتاما

- استعمال (اللام) بمعنى (إلى) . نحو قوله في قصيدة "هكذا قالت دودة القبر": (٥)

أقلق الأزمان فيه الموج من بر لبر

\* تضمين فعل معنى فعل آخر . نحو قوله في قصيدة "اتطلق المارد": (٦)

لم يدرك التعذيب في صدره      طيفا لسر في حشاه عبر

فقد عدى الفعل "عبر" - وهو فعل متعد بنفسه - بحرف الجر (في) ، وذلك لأنه ضمنه معنى الفعل (نفذ) الذي يتعدى بنفسه وبحرف الجر (في) .

وغير ذلك من الظواهر التي تبدو - من وجهة نظرنا - مخالفات نحوية ارتكبتها الشاعر في شعره . إلا أن محمود حسن إسماعيل عمد إليها عمدا غير غافل عنها؛ لأنه يعلم أنها أدل على مراده من غيرها التي توافق العرف النثري المعتاد . فكان لجوؤه إلى مثل هذه المخالفات دلالة على قوة طبعه وفيض عطائه، وذلك عن قوة واقتدار، لا عن ضعف في اللغة أو قصور

(١) الأعمال الكاملة: ٧٢٣/١

(٢) السابق: ٧٧/١

(٣) السابق: ١١٩١/٢

(٤) السابق: ٦١٧/١

(٥) السابق: ٤٣٨/١

(٦) السابق: ١٠٢٥/٢

عن اختيار الوجه الناطق بالاستقامة. وهذا ما أشار إليه ابن جني بأن الشاعر في مثل هذا "مشهود له بشجاعته وقيض منته ...".<sup>(١)</sup>

بهذا قد تجلت مقدرة الشاعر الإبداعية في نسجه لتراكيبه من خلال هذه المخالفات التي تستلزم دراسة مستقلة بها ، تكشف عما تزخر به من أسرار، وتوقفنا على ما تنطوي عليه تجربة الشاعر من مشاعر وأفكار.

---

(١) الخصائص: ٢٩٢/٢



## فاعلية المعنى النحوي في بناء قصيدة "من التابوت" \*

من الجرح الذي .. مازال نهش يديه،  
إعصار يبعثرني، .. ويجمعني!  
وينسخني بذاتي طيف ذات منه ..  
يخرسني، .. ويسمعني!  
ويجعلني كمعصية مغلقة بعفو الله  
.. يشفع لي، .. ويرد عني!  
ويحملني .. كتابوت عتيّ الرفض،  
يقبرني .. ونحو ضحاه .. يدفعني!  
تداخل في مهتك  
وَحَيَّ ثائر الميلاد .. يخفضني .. ويرفعني!  
ويخلق من أساي مشانقا للعطر  
يحصدني .. وفوق الموت يزرعني!  
أقول : أنا !! فيرفضني..  
وحين يطل وجه الأمس فيّ،  
.. رواه تفزعني!!  
فأسأل نايه المسجور بين يدين  
تحترقان من فزع .. ومن طرب:  
أذاتي هذه؟  
أم أنها الأوهام .. ،  
ترحمني .. فترجعني إلى نسبي؟  
أنا ابن الشمس، والبيداء،  
والنارات، والرايات، والغلب!

أنا ابن السيف والغزوات..،  
والصهوات، والنجدات، والغضب!  
.. زئير الأمس في خلدي .. يعاتبني ويفزعني!  
وجرح اليوم في كبدي.. صداه المرّ يلسعني!  
فهاهنا الناي مخمورا  
بصوت الرفض والإصرار واللهب  
لعل نسيجه العاتي .. من التابوت ...  
ينزعني..

كتب الشاعر هذه القصيدة بعد هزيمة سنة ١٩٦٧م التي زلزلت كيانه وعالمه، وجعلت آماله وأحلامه التي أطال التفتي بها - منذ ليالي الشرق ومآذن القدس وسماء بغداد وسحر النيل - تدخل في دوامة الانهيار والانتكاسة والذوبان والأفول. (١) وقد كان لهذه الهزيمة المروعة في نفس الشاعر صدى أعظم من أن تستوعبه قصيدة واحدة؛ فقد فجرت لديه مشاعر متعددة، فجرت الشعور بالغضب والثورة، والشعور بالأسى والألم، والشعور بالمهانة والخزي الذي يلح في طلب الثأر والانتقام للكرامة الجريحة، وفاضت بذلك قصائد متعددة ضمنها جميعا ديوانه "صلاة ورفض". (٢)

والقصيدة التي معنا من بحر الوافر، وهو من البحور التي يكثر فيها الشعر العربي، وهو بحر يصلح للإشادة والترجيع والنواح والندب، (٣) ويتفق مع حالات الانكسار التي تسيطر على الشاعر. وإن كنت على يقين من أن البحر لا يرتبط بحالة شعورية معينة.

وهذه القصيدة مكونة من خمسة عشر بيتا، بدأها الشاعر بصرخة مدوية من التابوت أو بصحوة منفرة منه، واختتمها برجائه أن ينزع من أسر هذا التابوت الذي كاد يطبق عليه ويقضي على آماله وأحلامه.

وقد تنوعت القافية الأساسية في هذه القصيدة إلى قافيتين هما : النون المكسورة ، والباء المكسورة. أما النون، فقد امتدت على مدار عشرة أبيات من القصيدة، وهي من أوضح الأصوات في السمع، فهي صوت مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة، حيث يتسرب الهواء من التجويف الأنفي محدثا في مروره نوعا من الحفيف لا يكاد يسمع. (٤) وقد حرك الشاعر هذه النون بالكسرة، ونتج عن إشباعها "ياء"، وقد تعطي النون مع هذه الياء "مدة الحزن، وآهة الشجن، وهمسة الضياع والتلاشي"، (٥) وهذا يتفق تماما مع حالة الشاعر.

وقد التزم الشاعر بحرف العين قبل قافية النون، ولعل ذلك مرجعه إلى أن النون لا تكاد تتأثر بأصوات الحلق حين تجاورها، وربما كان هذا لبعد مخرج النون عن مخرج هذه الأصوات، بالإضافة إلى اشتراك العين مع النون في المتوسط بين الشدة والرخاوة؛ وبهذا تظهر

(١) في قضايا الشعر ونقده: ١٩٦

(٢) قراءة الشعر وبناء الدلالة: ١٧٤

(٣) دراسات في النص الشعري: ٢٣٩، ٢٨٥

(٤) الأصوات اللغوية: ٦٦، ٦٣

(٥) دراسات في النص الشعري: ٢٢٤



النون خالصة في النطق دون شائبة؛ <sup>(١)</sup> مما يساعد الشاعر في توصيل حزنه وانكساره إلى الآخرين. كما أن العين من أصوات الحلق، وأصوات الحلق ما عدا الهمزة - كما يصنفها القدماء والمحدثون - أصوات رخوة، أي يسمع لها نوع من الحفيف عند النطق بها، <sup>(٢)</sup> وربما أوحى حفيف العين في هذه القافية بالانكسار والتوجع ووقع الهزيمة المرّ في حلق الشاعر؛ لذا جعل الشاعر قافية البيت الأول في هذه القصيدة هي النون المكسورة المسبوقة بالعين "يجمعني"، كما جعلها قافية البيت الأخير "ينزعني"؛ ليؤكد أن صوت النون المكسورة المسبوقة بالعين هو الإيقاع الأساسي، وأن دلالة هذا الإيقاع هي الغلبة على إحساسه.

أما قافية الباء، فقد امتدت على مدار خمسة أبيات من القصيدة، والباء صوت انفجاري شديد مجهور، ولينطق به تنطبق الشفتان أولاً حين انحباس الهواء عندهما، ثم تنفجران فجأة فيسمع صوت الباء. <sup>(٣)</sup> وما يهمنا هو أن نؤكد على أن هذا الصوت الانفجاري الشديد المجهور مما يتفق مع طبيعة التجربة الشعرية التي تتحدث أساساً عن الهزيمة التي بدت كالانفجار القوي الشديد الذي لم يخطر وقوعه ببال أحد.

وقد تراوحت قافية الباء في هذه القصيدة بين كلمة (طرب) و (نسبي) ، و (الغلب) و (الغضب) ، و (الهب) . وقد تدرجت هذه الكلمات في القافية دلاليًا؛ فقد ضاعت المعايير والنسب عند الشاعر، وذابت الحدود بين ماهيات الأشياء فلم يعد "تايه المسجور" يميز النغمة المفزعة من النغمة المطربة، وصار في حاجة إلى من يذكره بنسبه كي يستحضر تاريخ أجداده وماضيهم المتألق بالقوة، المزدان برايات النصر والغلب، مما يدفعه إلى الغضب العام الذي يغلي في دواخله فيفور مطفئا لهب الهزيمة والانكسار، ومشعلا لهب الثورة والانتصار.

وبهذه تكون القافية الأساسية في القصيدة بنوعيتها: (النون المكسورة، والباء المكسورة) صالحة لموضوع القصيدة الذي يتردد فيه الشاعر بين الانكسار والتماسك.

وعلى المستوى الصوتي أيضا تنوعت "التقفية الداخلية" في البيت التاسع والعاشر والحادي عشر ، على حين تساوقت في غير ذلك من الأبيات ما عدا البيتين: الرابع عشر والخامس عشر، فقد خلوا تماما من "التقفية الداخلية".

فقد اشتمل البيت التاسع على "تقفية داخلية" وهي النون المكسورة مع القافية الخارجية للبيت وهي الباء المكسورة وذلك في قوله: "ترحمني .. فترجعني إلى نسبي؟" . وبذلك يؤكد الشاعر على أن دلالة النون المكسورة لا تفارقه، بل تلاحقه في كل مكان حتى وإن استبدل بها قافية الباء القوية المجهورة الدالة على الغضب والغلب، وربما كانت هذه الملاحقة دافعا إلى

(١) الاصوات اللغوية: ٦٨ ، ٨٨

(٢) السابق: ٨٧

(٣) السابق: ٤٥

التحفظ للنصر والإصرار عليه، ورفض الهزيمة حتى إذا ما كانت منحدره من أيدي القدر على حد قوله في قصيدة "رفض الهزيمة":<sup>(١)</sup>

.. أرفض ..حتى صوت القدر،

إذا ما انحدرت من أيديـه!

ومع ما في ذلك الرفض من الخروج أو الشطط إلا أنه يحمل قوة العزيمة والإصرار على رفض الهزيمة بكل أحوالها.

أما البيت العاشر والبيت الحادي عشر ، فقد اشتملا على "تقفية داخلية" وهي التاء المكسورة المسبوقة بالألف. وقد تكررت في البيت العاشر مرتين "الثارات - الرايات"، وفي البيت الحادي عشر ثلاث مرات "الغزوات - الصهوات - النجدات". والتاء صوت انفجاري شديد مهموس،<sup>(٢)</sup> ربما يوحي - هنا - بالعزة والقوة، وهو بهذا يكافئ قافية الباء المجهورة الدالة على ذلك.

وفي البيتين الثاني عشر والثالث عشر نجد موازاة صوتية عن طريق التقفية الداخلية فيهما في كلمتي "خلدي - كبدي". والدال صوت انفجاري شديد مجهور،<sup>(٣)</sup> وقد حرص الشاعر على كسرهما فأتى بالاسمين مجرورين ومضافين إلى ياء المتكلم، وقد جاء كسر الدال هنا متفقا مع حالة الاتكسار التي تسيطر على الشاعر، بالإضافة إلى أن الكسرة قد "تعطي نبرة الحزن، وسحبة الألم، وجهشة الشجن".<sup>(٤)</sup>

وهكذا تصنع التقفية الداخلية في هذه القصيدة نوعا من الكثافة الموسيقية التي تساعد على الاستمرار في الأداء. بالإضافة إلى أن الإيقاع كائن في تكرار النظائر الصوتية في الثنائيات المتضادة (يبعثني و يجمعني) ، و (يخرسني ويسمعني)، و (يقبرني ويدفعني) ، و(يخفضني ويرفعني) مما أدى إلى ازدياد التناسق النغمي وتحقيق الإحساس بالتقارب الصوتي في الأبيات. وقد تعاونت هذه الأصوات المتشابهة جميعا في تشكيل ما يشبه الاضطراب والتناقض وهو ما يعكس انهيار الذات من الداخل.

وعلى المستوى التركيبي نجد أن هناك صراعا قائما بين الضمائر في هذه القصيدة وعلى وجه الخصوص بين ضمير الغائب وضمير المتكلم، فيريد الغائب أن يبسط نفوذه على المتكلم، ويبدو هذا الغائب وكأنه سلطة مستعلية تتحكم في الذات الهينة المنكسرة. ولم يكن هذا الغائب مختفيا من القصيدة، وإنما مثلته رموز ثلاثة هي: "الإعصار - التابوت - الحي الثائر

(١) الأعمال الكاملة: ١٤٨٧/٣

(٢) الأصوات اللغوية: ٦١

(٣) السابق: ٤٨

(٤) دراسات في النص الشعري: ٥٧

الميلاد". وقد تفاعلت هذه الرموز الثلاثة وأصبحت تعبر عن الشيء ونقيضه، فالإعصار عات مدمر، يبعثر ويجمع، ويخرس ويسمع، يغري بالمعصية ويلوذ بالشفاعة. والتابوت رافض عات، يقبر ثم يعيد للحياة. والحي النائر الميلاد يخفض ويرفع، يزرع ويحصد. فأصبح هذا الغائب الحاضر - إن صح التعبير - قوة مهيمنة على ذات الشاعر، أصابته بالاضطراب والضياح؛ وبذلك لم يجرؤ ضمير المتكلم الذي يمثل ذات الشاعر أن يظهر أمام قوة الغائب إلا في خضوع وانكسار، ومن ثم جاء في أغلب مواقفه في القصيدة في صورة المفعول به، أي أن الفعل واقع عليه في كل أحواله، فهو متأثر دائما، لا يستطيع أن يكون مؤثرا ولو في مرة واحدة، وكأنه لا يملك أن يكون قاعلا، أو لا يملك إلا أن يكون خاضعا للبعثرة والجمع، والنسخ، والخرس والسمع، والشفاعة والردع، والإقبار والدفع، والخفض والرفع، والحصد والزرع.

وهكذا اجتمع في ذات الشاعر الموت والحياة معا وغير ذلك من الثنائيات المتناقضة التي لعبت دورا مهما في أداء معنى الاضطراب والتفسخ، وهذا تصوير لضياع المعايير والنسب لديه، وذوبان الحدود بين ماهيات الأشياء. <sup>(١)</sup> إنه زلزال الهزيمة وريحها المستعرة التي مازالت تفتك بدواخل الشاعر وتحيله وهما من الأوهام. ويبلغ الصراع مداه حينما لا يعرف الشاعر من هو ولا معنى "أنا" وهل ما يحمله في حناياه ذاته هو أم وهم من الأوهام. <sup>(٢)</sup>

وحين تفيق ذات الشاعر لحظة من ذهولها المطبق وتعبر عن وجودها بضمير المتكلم "أنا" في استغراب واستنكار لمن يتجاهلها، يكون جواب الآخر سريعا بالرفض :

أقول: أنا !! فيرفضني ..

وهنا يشيع فتحة النون في "أنا" ، وهذا يعكس رغبته الداخلية في التعبير عن ذاته واستنكاره لهذا الخضوع إلا أنه لم يعط الفرصة لذلك، بل يقابل بالرفض السريع من الآخر، لذا استعمل الفاء العاطفة الدالة على السرعة في ذلك، وهنا تكمن عبقريته في استخدام الحروف الدالة على المعاني.

ولم يستسلم الشاعر لهذا الرفض المدمر لـ "الأنا"، بل يستنكر خضوع ذاته لهذا الغائب أو الآخر، وينخلع من كل ما يتصل بذاته من الشعور بالانكسار والضياع والعدم، ويأبى إلا أن يعود إلى نسبه ويتصل بماضيه المتألق بالقوة المزدان برايات النصر.

أنا ابن الشمس، والبيداء،  
والنارات، والرايات، والغلب!

(١) قراءة الشعر وبناء الدلالة: ١٧٦

(٢) في قضايا الشعر ونقده: ١٩٦



أنا ابن السيف، والغزوات ..

والصهوات، والنجدات، والغضب!

ونلاحظ أن الشاعر لم يحتج في هذين الموضوعين إلى أن يشبع فتحة النون في "أنا" بما يقتضي إثبات ألفها وصلًا؛ وذلك لأنه متصل هنا بماضية المشرق، وفي هذا قمة الإحساس بالذات والاعتداد بها.

لقد تعدد الشاعر منذ مطلع القصيدة أن يخرج على العرف النحوي؛ فمنذ السطر الأول تقابلنا هذه النقاط التي وضعت بين اسم الموصول وجملة الصلة، وهذا ما يعطي مؤشرا على كثرة الاحتمالات الدلالية التي يخفيها الشاعر تعبيريا، وإن ظهرت دلالتها في المستوى العميق. ولا نجد خبرا لكلمة "ما زال" فإذا جعلنا كلمة "إعصار" مبتدأ مؤخرًا لقوله "من الجرح" بقي الفعل الناقص "ما زال" بحاجة إلى خبر، وإذا جعلناها خبرا لذلك الفعل وجب نصبها، ويبقى بعد ذلك البحث عن متعلق للجار والمجرور "من الجرح" أو مبتدأ له. وكأن الشاعر بهذا يؤكد منذ مطلع القصيدة المقولة التي تقول: "إن الشعر الذي لا خطر له لا جمال فيه، وإن الأثر كلما امتلأ بالأسلوب امتلأ بالمعنى".<sup>(١)</sup>

وكذلك عنوان القصيدة، فإتنا نلاحظ فيه هذا الاختزال، حيث لا يوجد متعلق أو مبتدأ لهذا العنوان المتمثل في شبه الجملة الجار والمجرور (من التابوت)، وهذه حيلة فنية يشرك الشاعر فيها القارئ لاستكمال ما هو مختزل.

ومن الخروج كذلك على العرف النحوي صرفه للمنوع من الصرف في البيت السادس في قوله:

ويخلق من أساي مشانقا للعطر

حيث صرف كلمة "مشانق" وهي اسم ممنوع صرفه؛ لصوغه على صيغة منتهى الجموع، ولعل في ذلك نوعا من التركيز الصوتي على هذه الكلمة والضغط عليها بهذا التثوين الذي يمثل ثراء لغويا تبيين اللغة من خلاله، كما يمثل رنة تحدث قوة إسماع، حاملة ترددا زمنيا طويلا.<sup>(٢)</sup>

ويبدأ الشاعر قصيدته بشبه الجملة الجار والمجرور المبدوء بـ (من) التعليلية التي تبين أن سبب ما يحدث للشاعر من زلزلة للكيان وانكسار للذات هو جرح الهزيمة الغائر في صدره، المطبق عليه والذي أصاب الشاعر بشرخ نفسي امتدت شقوقه في أعماقه "على

(١) دراسات في النص الشعري: ٣٠

(٢) من وظائف الصوت اللغوي: ١٣

مساحات لا تستطيع قصيدة واحدة أن تغطيها، ولا فترة زمنية تستوعبها".<sup>(١)</sup> ولم يكن هذا الجرح غريبا على القارئ العربي، لذا عرف الشاعر كلمة (الجرح) بـ (أل) العهدية، وبهذه الأداة صار هذا الجرح معهودا عهدا ذهنيا لأي قارئ عربي؛ لأن أثر هذا الجرح لم يمتد إلى فرد واحد، وإنما أصاب الأمة بأسرها، بل وما زال أثره يفتك بالمشغولين بقضايا وطنهم - وفي مقدمتهم محمود حسن إسماعيل - ولعل ذلك هو السبب في تقديم الخبر (من الجرح) على المبتدأ (إعصار). لذا لم يحتج هذا الجرح لمداواته إلا روحا متوثبة للتأثر؛ لأنه جرح من نوع خاص، إذ يشخصه الشاعر ويجعل له يدين قادرتين على النهش وإن كان النهش هو تناول الشيء بالفم إلا أن الشاعر يضيفه لليدين لتزداد الصورة بذلك قوة وإحكاما. ويسكت الشاعر عن خبر "ما زال"، وهو بذلك يعطي القارئ الحرية أن يذهب ذهنه كل مذهب ممكن ليتخيل هذا الخبر المحذوف وبهذا يؤمن الشاعر بمشاركة القارئ له في تشكيل المعنى، وهذا هو رأيه في التواصل بين المبدع والمتلقي، إذ يرى "أن الشاعر يجب أن يحلق في مستوى عبقريته فلا يتداني للجمهور، بل الجمهور هو الذي عليه أن يتسامى إليه".<sup>(٢)</sup>

ويبدأ الشاعر السطر الثاني بالمبتدأ المؤخر (إعصار) وهو أحد مسببات الجرح الذي تقدم به الشاعر في مطلع القصيدة. ولهذا الإعصار قوة مدمرة لذات الشاعر، فهو يبعثره ويجمعه، يخرسه ويسمعه، يشفع له ويردعه، يودعه القبر ميتا، ويدفعه إلى الوجود حيا. وهكذا يعكس الشاعر بهذه الثنائيات المتضادة أثر الهزيمة على ذاته التي تداخل فيها الهالك الميت والحي النائر في آن واحد. وهذا الحي النائر هو أيضا أحد مسببات ذلك الجرح الغائر، ولكنه يمثل الجانب المشرق في الذات المنكسرة والذي يحاول أن يجعلها متمسكة ببقايا من الخيوط. وقد أثر هذا الحي النائر في "أنا" الشاعر بالخفض والرفع والحصد والزرع، وهنا يتعاقب (الخفض مع الحصد)، و(الرفع مع الزرع) في إنتاج المعنى، حيث يعبر (الخفض مع الحصد) عن لوم الذات أو "الأنا" وعتابها على انكسارها وحصد هذه الهزيمة النفسية التي أصابتها. كما يعبر (الرفع مع الزرع) عن إنقاذ ذلك الحي النائر للذات أو "الأنا" بإرجاعها إلى نسبها حيث مجد العصور الغابرة وانتصاراتها، وكأنه يزرع "الذات" من جديد ليحيي بداخلها الأمل في العودة من الضياع والعدم.

لقد امتلأت القصيدة بالثنائيات المتضادة التي تعبر عن دوران الشاعر في دوامة الانهيار والذوبان، ولكنه يستنكر أن تكون ذاته بهذا التمزق، ويرى أن الأوهام هي التي أحالتة إلى ذلك، ولا يمكنه أن يفيق منها إلا برجوعه إلى نسبه واتصاله بماضيه، حينئذ يخرج من تلك الدوامة مذكرا بمجد الأجداد، ويعبر عن ذلك بجملتين اسميتين تفيدان إقرار المعنى ورسوخه

(١) في قضايا الشعر ونقده: ١٩٧

(٢) محمود حسن إسماعيل. نثرياته - غنائياته وأشعره المجهولة: ١٠٨ سلوان محمود، وعزت سعد الدين.

في الذهن، ويثبت فيهما بنوته للشمس في عليائها وكبرياتها وللسيف في قوته وحدته، ولغير ذلك من مقومات النصر والغب "أنا ابن الشمس والبيداء، ... أنا ابن السيف والغزوات..."

وعلى درب التضاد أيضا، يأتي تضاد ما بين "الماضي" و "الحاضر" في البيتين: الثاني عشر والثالث عشر، الماضي المشرق الذي يمثله (زئير الأمس)، والحاضر الكئيب المهين الذي زلزل النفس ويمثله (جرح اليوم) إذ يقول:

.. زئير الأمس في خلدي .. يعاتبني ويفزعني!

وجرح اليوم في كبدي .. صداه المر يلسعني!

فالزئير يقابله الجرح، والأمس يقابله اليوم، و (خلدي) يقابله (كبدي)، والجملة الفعلية الخبرية (يعاتبني) يقابلها الجملة الاسمية الخبرية (صداه المر يلسعني). وهو بهذه المقابلات يخلق موازنة في المعنى تعبر عن التناقض ما بين الماضي والحاضر.

ووسط هذا التناقض يجد الشاعر "ذاته" متصلة بماضيه؛ فيستكمل شجاعته ويحاصر ضعفه "بصوت الرفض والإصرار واللهب" لعله يتخطى المأساة، أو لعله ينزع من ذلك التابوت.

ومن حيث العلاقات في القصيدة، فإنها يحكمها نوعان من العلاقات النحوية: العلاقات الأفقية والعلاقات الرأسية. (١) "وكلا النوعين له وظيفته الخاصة في بنية النص، والعلاقات الأفقية تشكل عسبا مهما في بنية القصيدة، وهو المجاز بأنواعه المختلفة، والشعر يعتمد على مبدئين رئيسيين ناظمين له هما الوزن والمجاز. وهذه العلاقة الأفقية هي علاقات الإسناد ومتعلقاته من النعت والتعلق والمفعولية والحالية والتكملة بالإضافة أو بالصلة أو بغير ذلك... وأما العلاقات الرأسية، وهي ترابط الجمل بعضها ببعض وتجاورها في بنية النص الواحد فإنها تكون مسئولة عن تكوين سياق نصي معين يساعد على تفسير التراكيب داخل النص والسياق الخاص هو الذي يصبغ الجمل ومكوناتها بصبغة خاصة". (٢)

فعلى مستوى العلاقات الأفقية نلاحظ كثرة الأفعال المتعدية في القصيدة والتي تمثل سلطة مستعلية على ذات الشاعر وذلك نحو: "يبعثرني - يجمعني - ينسخني - يخرسني - يسمعني - يجعلني - يردعني - يحملني - يقبرني - يدفعني - يخفضني - يرفعني - يحصدني - يزرعني - تفزعني - ترحمني - ترجعني - يعاتبني - يفزعني - يلسعني - ينزعني". وهذه

(١) هذا هو رأي استاذي الدكتور محمد حماسة، إذ يرى ان القصيدة الجيدة تصنع شبكة من العلاقات الرأسية والأفقية المحكمة. ومن خلال هذه الشبكة يتدرج بناؤها، ويتصاعد حتى يصل إلى ذروة الإبلاغ الفني. وقد شرح هذه الفكرة في أكثر من كتاب. انظر: اللغة وبناء الشعر: ٢٢، ٣٣، ٣٨، ١٢٨، والإبداع الموازي: ٣٦، ٥٥، ٥٦. والجملة في الشعر العربي: ٧١، ٧٢، وبناء الجملة العربية: ٤٣، ١١٣.

(٢) الإبداع الموازي: ٥٥، ٥٦.



الأفعال المتعدية تمثل الجانب المأساوي الحزين من "أنا" الشاعر، الذي كان يشعر فيه بالانكسار والضياع والعدم، وكاد يدخل بسببه في دوامة الانهيار والذوبان ولا تملك ذات الشاعر أمام هذه الكثرة الهائلة من الأفعال المتعدية إلا الاستسلام إلى وقوع هذه الأفعال عليها أو تعديها إليها؛ لأن ذات الشاعر في هذا الجانب قاصرة عاجزة لا تستطيع عمل شيء، ولا يمكنها أن تصدر عنها فعل يتعدها إلى غيرها. وفي المرة التي كادت تفيق فيها ذات الشاعر وتعتبر عن وجودها بضمير المتكلم "أنا" يكون الجواب سريعا بالرفض من الآخر.

وقد كسر الشاعر قوانين الاختيار في أكثر من علاقة، فجاء في علاقة التعدية "يبعثرني - يجمعني - يحصدني - يزرعني"، والبعثرة والجمع والحصد والزرع مما لا يقع على الذات، ولكن الخروج على قوانين الاختيار في هذه العلاقة ساعد في تكوين صور استعارية متنوعة وملامحة لسياقها الخاص.

ومن ذلك أيضا علاقة الإضافة في "وجه الأمس"، "ابن الشمس"، و "ابن السيف"، و "صوت الرفض"، و "زئير الأمس"، و "جرح اليوم":

زئير الأمس في خلدي .. يعاتبني ويفزعني!

وجرح اليوم في كبدي .. صداه المر يلسعني!

ومعروف أن (الزئير) هو صوت الأسد، ولكن الشاعر يزرع الدلالة الوضعية للكلمة من خلال إضافتها إلى كلمة (الأمس) وهي كلمة لا ترتبط بها في مألوف الكلام العادي، حيث تنتمي كل منها إلى حقل دلالي بعيد عن الآخر. ولكن هذه الزحزحة تعبر في مستواها العميق عن قوة الماضي وتألقه بالنصر ورسوخ ذلك المعنى في عقل الشاعر، وهذا ما يفزعه من مرقده القابع فيه بعد الهزيمة المروعة، بالإضافة إلى أن العتاب لا يكون إلا من عاقل، وهنا يلجأ الشاعر إلى تشخيص (الأمس) ليعبر بهذا التشخيص عن المعنى المقصود. ويضيف الشاعر كلمة (جرح) إلى كلمة (اليوم) مع ما في ذلك من كسر لقواعد الاختيار، ولكن هذا الكسر له ما يبرره، حيث يعبر به الشاعر عن أثر الهزيمة التي أصابته في كبده، ثم تأتي الجملة الخبرية لتبين عمق التأثير بهذا الجرح الغائر، حيث عبر الشاعر عن ذلك بالجملة الاسمية التقريرية (صداه المر يلسعني) التي تتضمن إقرارا بالمعنى ورسوخا له في الذهن. وقد ساعدت هذه الجملة في رسم صورة تنقل الإحساس بالمعنى الشعري، وهنا يؤدي المجاز دورا مهما في تحديد هذه الصورة التي تداخل في التقاطها ثلاث حواس: السمع (صداه)، والذوق (المر)، و اللمس (يلسعني)، حيث ينعت اشاعر أحد مدركات حاسة السمع (صداه) بأحد مدركات حاسة الذوق (المر)، ثم يخبر عن هذا الصدى بما يدرك بحاسة اللمس (يلسعني) ليتم بذلك أركان الصورة. وهكذا ترسل عين الشاعر أشعتها في أكثر من مكان في آن واحد لتسجيل أدق

الخلجات وتعميق الإحساس بالمعنى الشعري عن طريق تفاعل الوظيفة النحوية مع ما يشغلها في خلق دلالات جديدة.

ومن حيث النعوت، فقد اشتملت القصيدة على عدد غير قليل منها، واستطاع الشاعر أن يوظفها ببراعة لخدمة رؤيته الفنية الخاصة، ومن هذه النعوت ما جاء ملائما لقوانين الاختيار في اللغة نحو: "حي ثائر الميلاد"، و "يخفضني"، و "يدين تحترقان"، ومنها ما جاء غير ملائم، أي غير متوافق مع قوانين الاختيار في اللغة نحو: "كمعصية مغلفة بعفو الله" وفي هذا الكسر تجسيد للمعصية والعفو يعبر عن الشعور بالاضطراب بينهما. ومن ذلك أيضا "صداه المر" حيث يربط الشاعر النعوت (صداه) بنعت لا يوافقه في منطق اللغة المألوفة، ولكن هذا - كما سبق - يعمق الإحساس بالمعنى الشعري الذي يرومه الشاعر.

وهناك من النعوت ما جاء بين الملازمة وغيرها، أي بين الموافقة لقوانين الاختيار وكسر هذه القوانين نحو نعت كلمة (إعصار) بالجملة الفعلية (يبعثرني)، والبعثرة مما يتوافق مع الإعصار؛ لأنها صفة من صفاته، ولكن وقوعها على الذات أو "الأنا" هو ما لا يتوافق مع مألوف اللغة العادية، إلا أنه يعكس الشعور بالاضطراب والاتحد في الضياع المستمر. وكذلك أدت العلاقة الحالية دورا مهما في بنية القصيدة، نحو قوله:

أذاتي هذه؟

أم أنها الأوهام ..،

ترحمني .. فترجعني إلى نسبي؟

فالجملة الفعلية الحالية (ترحمني) تعكس ما يعانيه الشاعر بسبب دورانه المستمر في دائرة انهيار الذات من الداخل، كما تعكس رجاءه في الخروج من هذه الدائرة، وهذا لا يكون إلا بإرجاعه إلى نسبه واتصاله بماضيه.

ومن ذلك أيضا الحال شبه الجملة "في خلدي"، و "في كبدي" مع ملاحظة ما فيها من موازنة صوتية ساعدت في استكمال المعنى، ودلت على احتواء العقل والعاطفة معا للتجربة الشعرية لدى الشاعر.

أما على مستوى العلاقات الرأسية، فإن القصيدة مكونة من خمسة عشر بيتا مشتملة على العديد من الجمل الأصلية والفرعية، بدأها الشاعر بجملة اسمية غير مرتبة ممتدة من البيت الأول حتى البيت الرابع، ومع بداية كل بيت من أبيات القصيدة نلاحظ الصراع القائم بين ضمير الغائب وضمير المتكلم، وقد شكل هذا الصراع ما أسفرت عنه الكارثة من عمق الجراح، وهول الصدمة، وما خلفته من تداعيات نفسية مدمرة؛ من تمشخ الذات والأشياء، وغياب عن

الوعي، واختلاط للرؤى. <sup>(١)</sup> فيحاول الغائب أن يبسط نفوذه وسلطته المستعلية على المتكلم، وأمام هذا النفوذ يجد المتكلم ذاته ممزقة لا تتميز من الأوهام، ولا يتقده من ذلك إلا رجوعه إلى نفسه، عندئذ ينتصر لذاته المنكسرة، ويعبر باعتزاز عن وجوده بضمير المتكلم "أنا".

كما ساعدت حروف العطف - وبخاصة الواو - على إحكام ترابط أبيات القصيدة ترابطاً رأسياً، وكذلك تكرار بعض الرموز المستمدة من الواقع المحسوس نحو: "التأبوت - الناي"، وغيرها من الرموز التي ترتبط بعالم النفس غير المحسوس نحو: "الأمس - السرفض" مما يدل على أن الشعور واللاشعور في اتصال وتفاعل مستمر لإنتاج الحس الشعري.

كما تكررت الأفعال المضارعة المتعدية إلى "ياء المتكلم" على مدار أحد عشر بيتاً من أبيات القصيدة، وقد صنعت هذه الياء مع الحرف المكسور قبلها تقارباً صوتياً بين هذه الأفعال بصورة أدت إلى خلق نغمة موسيقية موحدة في الأبيات.

وبهذا أدرك محمود حسن إسماعيل حقائق الأشياء في الواقع، واستطاع ببراعة فائقة أن يمثلها في علاقات نحوية قائمة في تراكيب متنوعة الدلالات، وذلك عن طريق اختياره الدقيق لمفرداته، وتفاعل هذه المفردات مع وظائفها النحوية وفق ما يقتضيه الغرض الذي سيق من أجله الكلام بصورة عبرت عن كيفية بناء هذه القصيدة بناء يكشف عن عبقرية صاحبها.

وهكذا تكشف لنا قراءة الشعر قراءة دقيقة عن الأنظمة النحوية المتعددة التي يبدعها الشعراء، وعن كيفية تفاعلها تفاعلاً خلاقاً ومنتجاً للمعنى المقصود. ويبقى العمل الفني المبدع ذا عطاء متجدد بتجدد القراءة؛ فلم تكن هذه الدلالات التي أنتجتها القراءة السابقة لقصيدة "من التأبوت" ثابتة جامدة بحيث لا يمكن التغيير فيها، وإنما هي دلالات نسبية تختلف باختلاف الدارسين.

---

(١) قراءة الشعر وبناء الدلالة: ١٧٥



## **الفصل الثاني**

**أنماط التركيبين النعتي والعطفی**

**في شعر محمود حسن إسماعيل**



## مدخل.

احتل النعت والعطف من بين غيرهما من التوابع مساحة هائلة في شعر محمود حسن إسماعيل. لذا آثرتُ الاكتفاء بالحديث عنهما.

وقد تمكن الشاعر من توظيف التركيب النعتي وكذلك العطف - بأنماطهما المتعددة - والاعتماد عليهما في تشكيل عالمه الشعري الخاص، فانطلق من خلال لغته في صراع مع الوجود، وجعل لنفسه نمطاً خاصاً - يكاد يكون فريداً - في اختياره للألفاظ، واستعماله للتركيب.

وتعددت الأنماط التركيبية للنعت في شعر الشاعر - بأنواعه: المفرد، والجملة، وشبه الجملة - اتضح من خلالها التفاعل القائم بين دلالات الألفاظ ومعاني النحو، وذلك من خلال اختياره لكلماته بدقة وعناية، وقدرته الفائقة على تطويعها، وتصرفه في استخدام بعض الصيغ في معنى الآخر في بناء محكم وموقع نحوي سليم.

كما استطاع الشاعر أن يوظف حروف العطف ويطوعها في تكوين التركيب ونسجه، ويستغل طاقاتها التعبيرية المستمدة من التراكيب، على نحو يبين أن اللغة لديه هي مادته التي يبدع بها معانيه إبداعاً، وغايته التي يتطلع إلى نقلها في تراكيبه وألفاظه؛ ليمثل بها عملية الإبداع الشعري لديه.



## التوابع لغة واصطلاحاً.

### أولاً: التوابع في اللغة.

تدور مادة "تبع" في اللغة حول: الموالاتة، والملازمة، وفعل شيء إثر شيء، والسير فسي الأثر. وهذا المعنى اللغوي متحقق في التوابع؛ فكلها تتبع المتبوع وتأتي بعده، فإذا قُدِّمَ التابع عن المتبوع خرج من التوابع. (١)

كذلك تدل المادة اللغوية على أن التابع يأخذ صفات المتبوع؛ إذ التابع يتبع متبوعه في بعض الأمور، ومن ثم يرتبط به ارتباطاً قوياً. ويجعل ابن يعيش من نظير ذلك "أنَّ الرَّجُلَ ذا العبيد والأتباع يُدعى إلى وليمة، فينال العبيد من الكرامة مثل ما نال السيد، لكن ذلك بحكم التبعية. والمقصود بذلك السيد، كأنهم ليسوا غيره، لأنهم من لوازمه". (٢)

### ثانياً: التوابع في الاصطلاح.

تعددت تعريفات النحويين القدماء للتوابع، وذكر أستاذي الدكتور محمد حماسة بعضاً من هذه التعريفات وعرضها مناقشاً ومحللاً. (٣) منها:

١- عرف الزمخشري التوابع بأنها: "هي الأسماء التي لا يمسها الإعراب إلا على سبيل التبعية لغيرها" (٤) ثم يقول ابن يعيش شارحاً لهذا التعريف: "التوابع هي الثواني المساوية للأول في الإعراب بمشاركتها له في العوامل، ومعنى قولنا: "ثوان"، أي: فروع في استحقاق الإعراب، لأنها لم تكن المقصود، وإنما هي من لوازم الأول كالتتمة له، وذلك نحو قولك: "قام زيدُ العاقلُ" فـ "زيد" ارتفع بما قبله من الفعل المسند إليه. و "العاقلُ" ارتفع بما قبله أيضاً من حيث كان تابعاً لزيد كالتكملة له، إذ الإسناد إنما كان إلى الاسم في حال وصفه، فكانا لذلك اسماً واحداً في الحكم، ألا ترى أن الوصف لو كان مقصوداً لكان الفعل مسنداً إلى اسمين، وذلك محال". (٥)

٢- عرفها ابن الحاجب بأنها "كل ثانٍ أعرب بإعراب سابقه من جهة واحدة". (٦)

(١) انظر: لسان العرب: (تبع) ١٣/٢، ١٤، و التوابع في الصحيحين دراسة نحوية: ص ٢٢ ماجستير لمحمد حماد صابر محمد - كلية دار العلوم. القاهرة. ١٤٢١ هـ = ٢٠٠١ م

(٢) شرح المفصل: لابن يعيش ٣ / ٣٨

(٣) التوابع في الجملة العربية: د. محمد حماسة عبد اللطيف ص ١٠ - ١٨

(٤) المفصل: للزمخشري. ص ١١٠، ١١١

(٥) شرح المفصل: ٣ / ٣٨، ٣٩

(٦) شرح كافيه ابن الحاجب للرضي: ٣٠٧ / ٢

٣- ويعرف ابن مالك التابع قائلًا: "وهو ما ليس خبراً من مشارك ما قبله في إعرابه وعامله مطلقاً".<sup>(١)</sup>

٤- ويعرفه الأشموني بأنه: "هو المشارك لما قبله في إعرابه الحاصل والمتجدد غير خبر".<sup>(٢)</sup> إلى غير ذلك من التعريفات التي تبين جهد النحويين في محاولة الوصول إلى الدقة المتوخاة في تحديدها.<sup>(٣)</sup> وكلها تدل على أنها مصطلح وضعه النحاة للعناصر الكلامية التي تتبع عناصر أخرى سابقة وتُعرب بإعرابها من جهة واحدة.<sup>(٤)</sup>

---

(١) شرح التسهيل لابن مالك: ٢ / ٢٨٦

(٢) شرح الأشموني على ألفية ابن مالك: ٢ / ٨٣

(٣) التوابع في الجملة العربية: ص ١٧

(٤) التوابع بين القاعدة والحكمة: د. محمود شرف الدين (المقدمة) ب

## العامل في التوابع.

اختلف النحاة في "العامل" في التوابع. وقائدة الخلاف في هذا "جواز الوقف على المتبوع دون التابع عند من قال: العامل في الثاني غير الأول، وامتناعه عند من قال: العامل فيهما هو الأول".<sup>(١)</sup>

والحديث عن العامل في التوابع مَقْسَمٌ إلى ثلاثة أقسام:<sup>(٢)</sup>

\* القسم الأول: النعت ، وعطف البيان ، والتوكيد. ومذهب جمهور النحاة أن العامل فيها هو العامل في متبوعها.<sup>(٣)</sup> أي أن تأثير العامل واحد في التابع والمتبوع.

\* القسم الثاني: البدل ، واختلف النحاة في عامله على مذهبين: أولهما: ذهب سيبويه، والمبرد، والسيرافي، والزمخشري، وابن الحاجب إلى أن العامل في البدل هو العامل في المبدل منه.

ثانيهما: ذهب الأخفش، والرماني، والفارسي، وأكثر المتأخرين إلى أن العامل فيه مقدر من جنس الأول.

\* القسم الثالث: عطف النسق، وفيه ثلاثة أقوال:<sup>(٤)</sup>

أولها: العامل في المعطوف هو الأول بواسطة الحرف. وهو رأي الجمهور. ثانيها: العامل في الثاني مقدر من جنس الأول بعد الحرف. وهو رأي الفارسي وابن جني. ثالثها: العامل حرف العطف بالنيابة. وهو بعيد كما نصّ على ذلك الرضي ، والأرجح ما ذهب إليه الجمهور.

---

(١) شرح كافية ابن الحاجب: للرضي ٣١٠ / ٢

(٢) التوابع في الجملة العربية: ص ١٩

(٣) شرح كافية ابن الحاجب: للرضي ٢٠٨ / ٢ ، وانظر: حاشية الصبان على شرح الأشموني: ٨٥ / ٣ ، ونتائج الفكر في النحو: للسيوطي ١٨٠ ، ١٨١ ، وأسرار العربية: لأبي بركات الأنباري ٢٩٥ ، والأشباه والنظائر في النحو: للسيوطي ٢٧٥ / ١

(٤) شرح كافية ابن الحاجب: للرضي ٣٠٩ / ٢ ، ٣١٠ ، وشرح المفصل: ٧٥ / ٣ ، والبسيط في شرح جمل الزجاني: لابن أبي الربيع ٣٢٩ / ١ ، ونتائج الفكر في النحو: ١٩٥ ، ١٩٦



## المبحث الأول: أنماط التركيب النعستي.

### أولاً: مصطلح النعت.

النعت في اللغة: وَصْفُكَ الشَّيْءَ ، تَنَعَّتهُ بما فيه وتَبَالُغُ في وَصْفِهِ ، والنعت: ما نُعِتَ به. (١)  
وفي الاصطلاح: هو "تخصيص الاسم بصفة هي له، أو لسبب يضاف إليه" (٢)، أو "هو التابع المكمل لمتبوعه ببيان صفة من صفاته أو من صفات ما تعلق به ، أي سببيه". (٣) وعلى هذا فالنعت على قسمين: أحدهما حقيقي ، والآخر سببي.

وقد دَرَجَ النحاة على استعمال مصطلحي النعت والصفة بمعنى واحد دون تفريق غالباً ، قال ابن فارس: "النعت هو الوصف" (٤)، وقال ابن يعيش: "الصفة والنعت واحد..." (٥) ، وقال الأشموني: "النعت، ويُقال له الوصف والصفة..." (٦). بيد أن هناك من النحاة من فرق بين المصطلحين في الاستعمال؛ فقد نقل ابن فارس عن الخليل بن أحمد أن النعت لا يكون إلا في محمود ، وأن الوصف قد يكون فيه وفي غيره" (٧)، وقال ابن يعيش: "... وقد ذهب بعضهم إلى أن النعت يكون بالحلية نحو: طويل ، وقصير ، والصفة تكون بالأفعال نحو: ضارب ، وخارج ، فعلى هذا يُقال للبارئ سبحانه ، موصوف ، ولا يُقال له منعت..." (٨) ونقل ابن منظور قول ابن الأثير مفرقاً بين النعت والوصف فيقول: "النعت وصف الشيء بما فيه من حسن ، ولا يقال في القبيح إلا أن يتكلف متكلف، فيقول نعت سوء، والوصف يُقال في الحسن والقبيح". (٩) ويقول السيوطي: "النعت ، والتعبير به اصطلاح الكوفيين ، وربما قال البصريون ، والأكثر عندهم الوصف". (١٠)

وعلى كل، فالنعت والوصف مصطلحان كل منهما يتحد مع الآخر في معناه عند النحاة ، ويرادفه في أصله الذي وُضِعَ له وهو الوصف ، إلا أن النعت أكثر استعمالاً وانتشاراً بين النحاة ؛ لأن مصطلح النعت أخص وألزم للمضمون من الصفة ، إذ يستعمل مصطلح الصفة كذلك للدلالة على المشتقات كاسم الفاعل ، واسم المفعول ، وأمثلة المبالغة ، وأفعال التفضيل ، والصفة المشبهة.

(١) لسان العرب: (نعت) ١٩٧ / ١٤

(٢) نتائج الفكر في النحو: ١٥٨ ، وانظر: التعريفات: للشريف الجرجاني ٢٤٢

(٣) الأساليب الإنشائية في النحو العربي: ١٠٦ ، والنحو الوافي: ٤٣٧ / ٣ ، والتوابع بين القاعدة والحكمة: ٣٠

(٤) الصاحبى: لابن فارس. ٥٦

(٥) شرح المفصل: ٤٧ / ٣

(٦) حاشية الصبان على شرح الأشموني: ٥٦ / ٣

(٧) الصاحبى: ٥٦

(٨) شرح المفصل: ٤٧ / ٣

(٩) لسان العرب: (نعت) ١٩٨ / ١٤

(١٠) همع الهوامع: للسيوطي ١١٦ / ٢

## ثانياً: معاني النعت ووظائفه الدلالية.

### ( أ ) - معاني النعت.

لَمَّا كَانَ الْغَرَضُ بِالنَّعْتِ تَخْصِيسَ النُّكْرَةِ وَإِزَالَةَ الْإِشْتِرَاكِ الْعَارِضِ فِي الْمَعْرِفَةِ، وَجِبَ أَنْ يُجْعَلَ لِلْمَنْعُوتِ حَالٌ تَعَرِّيٌّ مِنْهَا مِثْلَ مِثَارِكِهِ فِي الْإِسْمِ، لِيُتَمَيَّزَ بِهِ<sup>(١)</sup>، وَذَلِكَ مِنْ خِلَالِ الْمَعَانِي الَّتِي يُضِيفُهَا النَّعْتُ إِلَى الْمَنْعُوتِ، وَهِيَ عَلَى وَجْهِهِ، إِمَّا:

١- خَلْقِيَّةٌ، كَمَا فِي: طَوِيلٌ، وَقَصِيرٌ، وَأَبْيَضٌ، وَأَسْوَدٌ، وَنَحْوُهَا مِنْ صِفَاتِ الْحَلِيَّةِ. وَمِنْ ذَلِكَ قَوْلُ مُحَمَّدٍ حَسَنِ إِسْمَاعِيلَ فِي قَصِيدَةِ "اللَّهُ وَالْمَوْعِدُ"<sup>(٢)</sup>:

مُحَرَّمٌ مِنَ الْخَطَايَا      بِشَهَابٍ أَسْوَدٍ

٢- وَإِمَّا بِفِعْلٍ اشتهر به وصار لازماً له، وَذَلِكَ عَلَى ضَرْبَيْنِ:

( أ ) آليٌّ، وَهُوَ مَا كَانَ عِلَاجاً، كَمَا فِي: قَائِمٌ، وَقَاعِدٌ، وَشَارِبٌ، وَسَائِرُ. وَمِنْ ذَلِكَ قَوْلُ الشَّاعِرِ فِي قَصِيدَةِ "الزَّلْزَالِ"<sup>(٣)</sup>:

وَالصَّمْتُ خَاطِرٌ فَيَلْسُوفٍ نَائِمٍ      شَرَدَتْ بِهِ الْأَحْلَامُ فِي حَطَرَاتِهَا

(ب) نَفْسَانِيٌّ، كَمَا فِي: عَاقِلٌ، وَأَحْمَقٌ، وَسَقِيمٌ، وَصَحِيحٌ، وَفَقِيرٌ، وَغَنِيٌّ، وَشَرِيفٌ، وَظَرِيفٌ، إِذَا اشتهر بوقوع ذلك به. وَمِنْ ذَلِكَ قَوْلُ الشَّاعِرِ فِي قَصِيدَةِ "تَكَلَّمَ أَيُّهَا الْبَحْرُ"<sup>(٤)</sup>:

وَيَوْمًا مِنْهُ لِلْعَانِي الْفَقِيرِ مَعِينُ أَزْوَادٍ

٣- وَإِمَّا حَرْفِيَّةٌ مَكْتَسِبَةٌ، كَمَا فِي: بَزَازٌ، وَعَطَّارٌ، وَكَاتِبٌ، وَنَحْوُ ذَلِكَ. وَمِنْ ذَلِكَ قَوْلُ الشَّاعِرِ فِي قَصِيدَةِ "خَمْرُ الْأَثَوَةِ"<sup>(٥)</sup>:

وَمِنْ نَغَمٍ عَازِفٍ فِي الْجَفُونِ      يُثْرَجُّ عَنْ صَارِخٍ مُحْتَجِبٍ

٤- وَإِمَّا نَسْبِيَّةٌ، كَمَا فِي: قُرْشِيٌّ، وَبَغْدَادِيٌّ، وَعَرَبِيٌّ، وَعَجَمِيٌّ. وَمِنْ ذَلِكَ قَوْلُ الشَّاعِرِ فِي قَصِيدَةِ "رَأْيَةُ الْوَحْدَةِ"<sup>(٦)</sup>:

فَإِنْ حَقِي، وَالصَّدُورُ حَوْلَكَ      سَدُّ عَرَبِيٍّ يَقُولُ لِلنَّصْرِ هَاتِ!

"وَنَحْوُ ذَلِكَ مِنَ الْخَاصَةِ الَّتِي لَا تَوْجَدُ فِي مِثَارِكَةٍ"<sup>(٧)</sup>.

(١) شرح المفصل: ٨٨ / ٣، و التواضع في الجملة العربية: ٢٦، ٢٧، و التواضع بين القاعدة والحكمة: ٤٠

(٢) الأعمال الكاملة للشاعر محمود حسن إسماعيل: ١٩٦٣/٤

(٣) السابق: ٢١٢٦ / ٤

(٤) السابق: ٦٢٩ / ١

(٥) السابق: ١٠٤ / ١

(٦) السابق: ١٠٣٨ / ٢

(٧) شرح المفصل: ٨٨ / ٣

## (ب) - الوظائف الدلالية للنعت.

يأتي النعت عموماً لتمام الفائدة ، والمراد بذلك ما يطلبه المتنوع بحسب المقام من توضيح، أو تخصيص، أو مدح ، أو ذم ، أو ترحم ، أو توكيد.

والوظيفة الدلالية للنعت وظيفة سياقية ، بمعنى أن لكل تركيب خصوصيته ودلالته التي هي محصلة تحليل العناصر السياقية المتنوعة المتشابهة، ومن ثم فإن تحديد الوظيفة الدلالية أمر مرهونٌ بالسياق بعناصره المتنوعة.<sup>(١)</sup> بمعنى آخر تتوقف المعاني النحوية على أنواع السياق التي تكتنفها<sup>(٢)</sup>، وهذا ما يؤكد أستاذي الدكتور محمد حماسة في أكثر من موضع ، إذ يقول: "إنَّ الوظيفة النحوية الواحدة لا تؤدي دلاليّاً غاية نفسها في جميع المواضع التي ترد فيها... لأن الوظيفة النحوية - وهي تجريدية - يمكن أن تشغل بكل ما يقبل أن يكون فيها من الكلمات، ويمكن أن توضع فيما لا يمكن إحصاؤه من أنواع السياق المختلفة".<sup>(٣)</sup> وإذا كان هناك تغير في الأدوار التي تؤديها الكلمات ، فإن لها مع كل دور تؤديه معنى مخصوصاً بها؛ لأن تغير الأدوار يؤدي لا محالة إلى تغير المعاني.<sup>(٤)</sup>

ومع ما سبق فإن هناك أصولاً عامة لاحظها النحاة وجمعوها ، هذه الأصول تحدد الوظيفة الدلالية للنعت من توضيح ، أو تخصيص ، أو مدح ، أو ذم ، أو ترحم ، أو توكيد. وقد تحققت هذه الوظائف الدلالية للنعت في شعر محمود حسن إسماعيل بطريقة كشفت عبقريته ، وأظهرت تفرد وامتياز في توظيف الكلمة بمنحها ثقلًا دلاليّاً ، وتفجير طاقاتها الكامنة ؛ لخدمة رؤيته الفنية. ومن هذه الوظائف:

### ( أ ) التوضيح:

وهو "رفع الاشتراك الحاصل في المعارف ، أعلاماً كانت أو لا ، نحو: "زيدُ العالم" ، "الرجل الفاضل" ."<sup>(٥)</sup> فالمنعوت هنا معرفة ، و "زيد" قد يتفق أن يكون علماً على أكثر من شخص ، فيحمل نوعاً من الإبهام، فيأتي النعت ليزيله بذكر صفة من صفاته الطارئة عليه كالعلم والذكاء والشجاعة، وغيرها من العوارض الطارئة على الذات.<sup>(٦)</sup> ومن ذلك قول محمود حسن إسماعيل في قصيدة "أنا شاعر الوادي وعزاف اللظى"<sup>(٧)</sup>:

(١) التركيب النعني في العربية: ٦٦ د. السيد علي حضر. مجلة كلية الآداب جامعة المنصورة. العدد السابع والعشرون ، أغسطس ٢٠٠٠

(٢) اللغة وبناء الشعر: ٤٥

(٣) الإبداع الموازي: ٦٤ ، وانظر أيضاً: الجملة في الشعر العربي: ٧٩

(٤) اللسانيات والدلالة: د. منذر عياشي ٥٨ ، ٥٩

(٥) شرح كافيه ابن الحاجب: للرضي ٣١٤/٢

(٦) التوابع بين القاعدة والحكمة: ٤١ ، وانظر: النحو الوافي: ٤٣٧/٣ ، ٤٣٨

(٧) الأعمال الكاملة للشاعر: ٣٤٥ / ١



لَامُوا عَلَيَّ الشَّدَوَا قُلْتُ رَوَيْدُكُمْ! مَنْ ذَا يَلُومُ الْعَبْقَرِيَّ الْمُلْهَمَا؟

إنَّ الشاعر يصف شاعريته الفذة أمام لائميهِ ، فجاءت كلمة (الْمُلْهَمَا) في هذا الموقع الثريِّ بالدلالات والقيم لتوضح صفة من الصفات الطارئة على الذات العبقرية، وتبين أنه لم يكن كلُّ عبقرِيٍّ مُلْهَمًا، وإنما كلُّ ملهم لا شك أنه عبقرِيٌّ، وما دام الشاعر قد وَهَبَ الإلهام فهو إذاً في مَرَجٍ من مروج عبقر، وعلى حد قول ريلكه: "عندما يكون هناك شاعر ملهم فلن تقيده القواعد ولا النماذج، لأن الشاعر الملهم أخطر من شيطان مطلق السراح".<sup>(١)</sup>

(ب) التخصيص:

وهو "تقليل الاشتراك الحاصل في النكرات"،<sup>(٢)</sup> فإذا قلت: "زارنا رجلٌ" تناول ذلك كلَّ ذكر بالغٍ من بني آدم بطريقة الوضع ، ومن ثمَّ فكلمة "رجل" تشمل ما لا يُعد من الرجال ، أما إذا قلت: "زارنا رجلٌ صالحٌ" أخرج من ليس بصالح. فالتخصيص يقلل عدد الأفراد، ويضيق ما تشمل عليه النكرة.<sup>(٣)</sup>

ومن تخصيص النكرة في شعر محمود حسن إسماعيل قوله في وصف الثور في قصيدة "عاهل الريف":<sup>(٤)</sup>

شَيْخٌ أَصَمٌ تَكَنَّفَتْ أَطْرَافُهُ سَوْدَاءُ مِنْ صَلْبِ الزَّمَانِ حَدِيدُهَا

فتخصيص كلمة (شيخ) بقوله: (أصم) أخرج من دائرة الشيوخ مَنْ لم يصبه الصمم.

(ج) المدح:

ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "هو الله":<sup>(٥)</sup>

هُوَ الْخَلْدُ الَّذِي انْسَحَرَتْ جِهَاتُهُ  
هُوَ اللَّهُ الَّذِي انْحَجَبَتْ صِفَاتُهُ

(د) الذمُّ:

ومن ذلك قوله في قصيدة "النداء المقدس":<sup>(٦)</sup>

وَلَمْ يَتْرِكِ الْغَاصِبُ الْمُسْتَبِيدُ  
لَأَيَامِكُمْ غَيْرَ قَبْضِ الرِّيحِ

(هـ) الترحُّم:

ومن ذلك قوله في قصيدة "غضبة الثَّار":<sup>(٧)</sup>

.. وَمَا قِيلَ بِغَدَادِ ..

(١) شفرات النص: د. صلاح فضل ٢٠

(٢) شرح الكافية للرضي: ٣١٤/٢

(٣) التواضع بين القاعدة والحكمة: ٤١ ، والنحو الوافي: ٤٣٨/٣

(٤) لأعمال الكاملة للشاعر: ٤٠٤/١

(٥) السابق: ١٦٨٠/٤

(٦) السابق: ٩٦٥/٢

(٧) السابق: ١٥١٧/٣

حَتَّى تَلَقَّت طَيْرِي الْجَرِيحَ  
وَحَطَ عَلَى قَلْعَةِ الْخَالِدِينَ!

( و ) التوكيد:

وذلك إذا كان مدلول الصفة مستفاداً مما في الموصوف قبل ذكره ، فيصير ذكره في الصفة كالتكرار؛ إذ ليس فيه زيادة معنى،<sup>(١)</sup> وذلك مثل قوله تعالى: ﴿إِلَهِينَ اثْنَيْنِ﴾ [النحل/ ٥١]، وقوله تعالى: ﴿فَإِذَا نُفِخَ فِي الصُّورِ نَفْخَةٌ وَاحِدَةٌ﴾ [الحاقة / ١٣]. ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة: "رأية العرب":<sup>(٢)</sup>

والتقينا أمةً واحدةً  
تعبّرُ الأيام من غير حدودٍ

( ز ) إتمام الفائدة الأساسية بالاشتراك مع الخبر:

النعته عند النحاة من الفضلات النحوية، والفضلة ما سوى العمدة التي هي أركان الجملة كالمبتدأ والخبر، أو الفعل والفاعل، ومع ذلك فالنعت يقوم أحياناً مقام العمدة والأركان، فلا يتم المعنى إلا به،<sup>(٣)</sup> مع أن الأصل في الخبر أن يتم هذه الفائدة وحده، لكنه في بعض الأحيان لا يتمها إلا بمساعدة لفظ آخر كالنعت، كقوله تعالى: ﴿بَلْ أَنْتُمْ قَوْمٌ عَادُونَ﴾ [الشعراء/ ١٦٦]، وقوله تعالى: ﴿بَلْ أَنْتُمْ قَوْمٌ تَجْهَلُونَ﴾ [النمل/ ٥٥]. ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "من أغاني البائسين":<sup>(٤)</sup>

يَا يَدَ "الْفَارُوقِ" إِنَّا مَغْشَرُ  
هَذَانَا الْبُؤْسِ، وَأَبْلَانَا الضَّنَى

وقوله في قصيدة "خمر آذار":<sup>(٥)</sup>

نَحْنُ شَعْبٌ مِنْ قَدِيمِ الدَّهْرِ جَبَّارُ عَتِيدُ

ففي البيتين السابقين يصعب الوقوف على الخبر - (معشر، وشعب) - دون النعت؛ حيث لا فائدة في ذلك، ومن ثم جاء النعت في البيتين متمماً للفائدة الأساسية للكلام بالاشتراك مع الخبر.

(١) التوابع في الجملة العربية: ٢٨ ، والتوابع بين القاعدة والحكمة: ٤٣ ، والنحو الوافي: ٤٣٩/٣ ، و

الخصائص: ١٠٥/٣ ، وشرح المفصل: ٤٨/٣ ، وحاشية الصبان على شرح الأشموني: ٨٧/٣

(٢) الأعمال الكاملة للشاعر: ١١٥٣/٢

(٣) التركيب النعتي في العربية: ٦١ ، والنحو الوافي: ٤٤٠/٣

(٤) الأعمال الكاملة للشاعر: ٥٢٢/١

(٥) السابق: ٦٠٥/١

## ثالثاً: ما يُنعتُ به.

قسم النحاة الأسماء بالنظر إلى نعتها والنعته بها أربعة أقسام: (١)

- ١ - قِسْمٌ يُنعتُ به ولا يُنعتُ، وهو ما لم يستعمل إلا تابعاً؛ نحو: بَسَنَ، من قولهم: حَسَنَ بَسَنُ.
- ٢ - قِسْمٌ لا يُنعت ولا يُنعت به، وهو المضمَر، واسم الشرط، واسم الاستفهام، وكم الخبرية، وكل اسم غير متمكن، والمقصود بذلك، ما لزم موضعاً واحداً من الإعراب، كـ "ما" التعجبية، أو موضعين، كـ "قَبْلُ" و "بَعْدُ".

٣ - قِسْمٌ يُنعت وينعت به، وهو أسماء الإشارة، وكل اسم مشتق، أو في حكمه.

- ٤ - قسم يُنعت ولا يُنعت به، وهو العلم وسائر الأسماء التي ليست مشتقة ولا في حكمها. وينعت الاسم بالمفرد، أو الجملة، أو شبه الجملة.

ويقصد بالمفرد هنا ما يقصد به في باب الخبر، والحال، وصلة الموصول، وهو ما ليس جملة ولا شبه جملة. ويكون مشتقاً، أو جامداً مؤولاً بالمشتق.

وفيما يلي جدول إحصائي يضم النعوت المفردة - المشتقة، والجامدة الشبيهة بها - التي فعلها محمود حسن إسماعيل في شعره، ويليه جدول آخر للنعته بالجمال وأشباهاها يبين كيفية تناولها من قبل الشاعر، وتوظيفه لها توظيفاً دلالياً يخدم رؤيته الفنية الخاصة.

وقد اعتمدت على الإحصاء في رصد كل ما نعت به محمود حسن إسماعيل في شعره؛ وذلك لما يتميز به المنهج الإحصائي من ضبط لخطوات القراءة، والتحرك من خلال ذلك داخل حقول الدلالة من ناحية، وحقول الصياغة من ناحية أخرى، (٢) كما ترجع أهمية الإحصاء إلى قدرته على التمييز بين السمات أو الخصائص اللغوية التي يمكن اعتبارها خواص أسلوبية، وبين السمات التي ترد في النص وروداً عشوائياً. (٣)

(١) المقرب: لابن عصفور ٢٩٩، والبسيط في شرح جمل الزجاجي: ٣٢٠/١ - ٣٢٣، وحاشية الصبان على

شرح الأشموني ١٠٦/٣، والأشباه والنظائر: ١٠٩/٢، ١١٠.

(٢) قراءات أسلوبية في الشعر الحديث: ١٤.

(٣) الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية: ٥١.





## أولاً: النعت بالمفرد.

### (أ) - النعت بالمشتق .

المشتق هو ما دل على حدث وصاحبه، وهو الأصل في النعت بالمفرد؛ لأن النعت وصف، والوصف يعبر عنه بالمشتقات العاملة، أو بما سماه النحاة الوصف الصريح،<sup>(١)</sup> يعنون به: اسم الفاعل، والصفة المشبهة باسم الفاعل، وصيغ المبالغة، واسم المفعول، وأفعال التفضيل.

ولا يرد هنا من المشتقات اسم الآلة، ولا اسما الزمان والمكان؛ لأنها ليست مشتقة بالمعنى المذكور - وهو الدلالة على الحدث وصاحبه - بل هي مشتقة اصطلاحاً.<sup>(٢)</sup> وفيما يلي تفصيل القول في المشتقات التي استعملها محمود حسن إسماعيل نعوتاً في شعره.

### ١ - اسم الفاعل.

هو "اسم مشتق، يدل على معنى مجرد، حادث، وعلى فاعله".<sup>(٣)</sup> فلا بد أن يشتمل على أمرين معاً، هما: المعنى المجرد الحادث، وفاعله، مثل كلمة "عادل"، فهي تدل على أمرين، هما: العدل المطلق، والذات التي فعلته أو ينسب إليها.

وقد أكثر محمود حسن إسماعيل من النعت باسم الفاعل سواء من الثلاثي - وهو الأكثر - أو غيره. والتعبير به يدل على الانفعال، حيث لم يكتف بالحدث وحده، ولم يقنع بالذات فقط، فهو يجمع بين الذات والمعنى، ويوحي بمدى الطاقة الجياشة في نفس الشاعر واحتدام العاطفة التي تمور بين جوانحه.<sup>(٤)</sup>

وبلغت نعوت الشاعر باسم الفاعل (١١٦٦) مرة، بنسبة ١٣٪ من مجموع النعوت المستعملة في شعره، وهي نسبة عالية إذا ما قورنت بنسبة غيره من المشتقات المستعملة. ووظفها الشاعر على النحو التالي:

### ( أ ) النعت باسم الفاعل من الفعل الثلاثي.

ونعت الشاعر بهذا النمط في شعره (٨١٦) مرة، بنسبة ٧٠٪، وهي نسبة عالية بمقارنتها بمجموع اسم الفاعل المستعمل في شعره. ومن ذلك قوله في قصيدة "الكوخ"<sup>(٥)</sup>:

حتى أراقَ الفجرُ أقداحه      وانساب منها ضوءه الغامِرُ

(١) التواضع بين القاعدة والحكمة: ٤٥

(٢) حاشية الصبيان على شرح الأشموني: ٩٠/٣، ٩١، وشرح المفصل: ٤٩/٣، وشرح الكافية للرضي: ٣١٥/٢، والمقرب: ٢٦٩

(٣) النحو الوافي: ٢٣٨/٣

(٤) عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى: ١٨٣ د. عباس بيومي عجلان.

(٥) الأعمال الكاملة للشاعر: ١٨/١

(ب) النعت باسم الفاعل من الفعل غير الثلاثي.

ونعت الشاعر به (٣٠٥) مرات، بنسبة ٢٦,٢٪، ومن ذلك قوله في قصيدة "بغداد": (١)

.. ألقاه إسحاق، ولم تسكن بقايا عوده المرنم،  
ولم تزل أنغامه، رغم المدى ولهاته، لم تتم

(ج) النعت بـ "فعل" نيابة عن "فاعل".

في العدول عن صيغة إلى أخرى ضرب من المبالغة حاصل من معنى الصيغة المعدول إليها، ويُعد ذلك من التناوب، وقيمة التناوب أنه لا يثبت المعنى الكامن في الكلمة الواردة في السياق فحسب، بل تتم عملية استحضار للكلمة المنوب عنها، وما ينجر عنها من معانٍ، فتحدث عملية مزوجة بين الكلمتين، ومن ثم تزوج المعنيين، مما يؤدي في النهاية إلى إثراء المعنى. (٢) وهذا الأسلوب من سنن العربية المعروفة عند اللغويين بمخالفة المبنى للمعنى، وعند البلاغيين بمجاز الاشتقاق، وسماه السجلماسي تداخل كيفية الألفاظ المفردة، وعده من أنواع المبالغة، (٣) كما جعله الدكتور شعبان صلاح من قبيل تعدد المعنى الوظيفي للصيغ الصرفية. (٤)

وصيغة "فعل" من الصيغ التي اصطفتها اللغة للدلالة على الأوصاف الملازمة لأصحابها؛ لأنها خصال وأوصاف ثابتة فيهم، وقد اكتسبت صيغة "فعل" هذه الدلالة من فعلها الذي تصاغ منه وهو "فعل"، وقالب هذا النمط من الأفعال ذو حقل دلالي متصل بأفعال الغرائز والطبائع، كما يتصل بما هو خلقه وذلك كطويل وقصير وقبيح وجميل، فهذه صفات ثوابت في أصحابها. (٥) وقد تدل الصيغة على أمر مكتسب بالتكرار والممارسة، حتى أصبح سجية في صاحبه أو كالسجية. "تقول: هو خطيب وبلغ وفقه فتدل على أن هذه الصفات كالطبيعة في صاحبها وكالسجية فيه إذ هي لا ترقى إلى درجة الثبوت في طويل وقصير ونحوها". (٦)

ولصيغة "فعل" دلالة أخرى، وهي المبالغة في الحدث، ولكن بشرط تحويلها من "فاعل" دل على ذلك كلام سيبويه عند حديثه عن صيغ المبالغة "ومنه قدير وعليم ورحيم؛ لأنه يريد المبالغة في الفعل". (٧) ومن ثم فإن لصيغة "فعل" معنيين دلاليين مرتبطين بها، أحدهما: الدلالة على الأوصاف الثابتة، والخصال الملازمة لأصحابها. والآخر: المبالغة في الحدث وتكراره من

(١) السابق: ١٣١٧/٢

(٢) الأسلوبية. مدخل نظري ودراسة تطبيقية: ٨٩ د. فتح الله أحمد سليمان.

(٣) التناسب البياني في القرآن: دراسة في النظم المعنوي والصوتي: ٣٥٨ أحمد أبو زيد.

(٤) الجملة الوصفية في النحو العربي: ١٠٩ د. شعبان صلاح.

(٥) التناوب الدلالي بين الصيغ الصرفية: ٢٦٣ ماجستير لأحمد محمود عبد القادر درويش. كلية دار العلوم. جامعة القاهرة.

(٦) معاني الأبنية في العربية: ٦١ د. فاضل السامرائي.

(٧) الكتاب: ١١٥/١



صاحبه حتى صار طبيعة فيه.<sup>(١)</sup> وذهب بعض الباحثين إلى أن استعمال "فعيل" نيابة عن "فاعل" من المحاذاة في اللغة؛ فقد تؤثر اللغة بعض الصيغ دون بعض؛ لأن من خلالها تتحقق المحاذاة بين الكلمات، كما في قوله تعالى: ﴿وَمَا كَانَ رَبُّكَ نَسِيًّا﴾ [مريم/ ٦٤]، فقد أثر صيغة "فعيل" على "فاعل" من أجل الفاصلة.<sup>(٢)</sup>

وقد نعت الشاعر بـ "فعيل" نيابة عن "فاعل" في خمسة وثلاثين موضعاً، بنسبة ٣٪، ومن ذلك قوله في قصيدة "يوم الفقير":<sup>(٣)</sup>

فإذا ما ركبة الهادي الأمين      مرّ في الوادي بشاكٍ أو فقيرٍ  
طُفرت نَعماؤه للبائسين      طفرة الفرحة من وجه البشير

ومنه قوله في قصيدة "إلى الإمام يا عرب":<sup>(٤)</sup>

ليهلك الغمارة الأثيمة  
ويقذف الدمّار والهزيمة

فاستعمل الشاعر "الأمين" نيابة عن "الآمن" في الموضع الأول، و"الأثيمة" نيابة عن "الآثمة" في الموضع الثاني؛ لما في ذلك من المبالغة في المعنى، فهو في الموضع الثاني يصف الملعونة "إسرائيل" بهذا الوصف الدال على تكرار غدرها وفجورها وخيانتها، وهي صفات ثابتة فيها، وملازمة لها حتى صارت كالتبيعة فيها وكأنما جُبلت على ذلك.

كما استعمل الشاعر النعت بـ "فعيل" نيابة عن "مفعّل"، ومنه قوله في قصيدة "الله والرياء":<sup>(٥)</sup>

إن كنت لا تسمع هذا السر في بكائه الأليم،  
فأي رب نحوه اتجهت في سجودك العظيم؟!

فاستعمل "الأليم" بمعنى "المؤلم"؛ لما في ذلك من بلوغ الغاية في الإيجاع. من خلال ما سبق يتضح أن اختيار الشاعر للصيغ قائم على أن يكون أكثر ملائمة للموقع وإنسجاماً معه. وإن كانت هذه الظاهرة لا تخلو من رعاية للمستويين الإيقاعي والتركيبى معاً؛ لأن هذا الاختيار مرهون بمقتضيات الوزن الشعري من ناحية، وبمقتضيات التركيب من ناحية أخرى.<sup>(٦)</sup>

(١) التناوب الدلالي بين الصيغ الصرفية: ٢٦٣

(٢) موسيقى اللغة: ٤٣ د. رجب عبدالجواد إبراهيم.

(٣) الأعمال الكاملة للشاعر: ٥٠٧ / ١

(٤) السابق: ١٤٧٧ / ٣

(٥) السابق: ١٧٥٢ / ٤

(٦) شعر المتنبي قراءة أخرى: ٥٦

## ٢ - الصفة المشبهة باسم الفاعل.

لا تصاغ الصفة المشبهة قياساً إلا من الفعل الماضي الثلاثي، اللازم، المتصرف؛ لذا تحتم أن يكون فعلها كسائر الأفعال الثلاثية، إما مكسور العين، أي على وزن "فعل"، وهو أكثر أفعالها المتصرفة التي يفع الاشتقاق من مصدرها، وإما مضموم العين، أي على وزن "فعل"، ويلى الأول في كثرة الصياغة من مصدره، وإما مفتوح العين، أي على وزن "فعل" وهو أقل أفعالها، بل أندرها.<sup>(١)</sup>

ومن حيث دلالتها فتتضح من خلال قول محمود إسماعيل في قصيدة "الفردوس المهجور":<sup>(٢)</sup>

ترقرق في مهدها جدول عطوف على الزهر، عذب، برود

فكلمة "عذب" في البيت السابق تدل على أربعة أمور:

**أولها:** المعنى المجرد الذي يسمى "الوصف"، أو "الصفة"، وهو هنا "العذوبة".

**ثانيها:** الشيء الذي أسند إليه ذلك المعنى المجرد، أو الموصوف الذي يتصف بهذا الوصف وهو في البيت السابق كلمة "جدول".

**ثالثها:** ثبوت هذا المعنى المجرد - أي الوصف - لصاحبه في كل الأزمنة ثبوتاً عاماً؛ أي الاعتراف بتحقيقه ووقوعه شاملاً الأزمنة الثلاثة المختلفة.

**رابعها:** ملازمة ذلك الثبوت المعنوي العام للموصوف ودوامه؛ لأنه يقتضى أن يكون المعنى المجرد الثابت وقوعه وتحقيقه، ليس أمراً حادثاً الآن، ولا طارئاً ينقضي بعد زمن قصير. وإنما هو أمر دائم ملازم صاحبه طول حياته، أو أطول مدة فيها.<sup>(٣)</sup>

وقد نعت محمود حسن إسماعيل بالصفة المشبهة (١٠٤٩) مرة بنسبة ١١,٨٪ من مجموع النعوت المستعملة في شعره، وبهذه النسبة تلي الصفة المشبهة اسم الفاعل في كثرة النعت به. وقد صاغ منها الشاعر (٩٥٠) مرة من الأفعال غير الدالة على الألوان، بنسبة ٩٠,٦٪ من مجموع الصفات المشبهة. وصاغ من الأفعال الدالة على الألوان (٩٩) مرة، بنسبة ٩,٤٪. وقد أفردت الحديث عن الصفة المشبهة المشتقة من الأفعال الدالة على الألوان؛ لأن الألوان في شعر محمود حسن إسماعيل لها مزية خاصة في التعامل معها؛ فأردت أن أوضح ذلك من خلال النعت بها. وقد تعددت استعمالات الشاعر للصفة المشبهة الواقعة نعتاً على النحو التالي:

(١) النحو الوافي: ٢٥٨ / ٣، وانظر: شرح الكافية للرضي: ٥٠٠ / ٣ - ٥٠٣، وحاشية الصبان على شرح

الشموني: ٤٧٣ / ٢

(٢) الأعمال الكاملة: ٣٠ / ١

(٣) النحو الوافي: ٢٨٣ / ٣، ٢٨٤

١ - النعت بالصفة المشبهة من الماضي الثلاثي اللازم على وزن "فَعَلَ".

نعت الشاعر بالصفة المشبهة من الماضي الثلاثي اللازم على وزن "فَعَلَ"، فمنها ما كان دالاً على فرح أو حزن، أو أمر من الأمور التي تطراً وتزول سريعاً، وصفته المشبهة

على وزن "فعل" للمذكر، و "فعلة" للمؤنث.<sup>(١)</sup> ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "فاروق":<sup>(٢)</sup>

هذا جناحي؛ فليطرح حباله صيادُ أرض النجوم الخاتل الحذر!

ومنها ما كان دالاً على خلوّ، أو امتلاء، ونحو هذا مما يطراً ويتكرر ولكنه يزول ببطء، وصفته المشبهة على وزن "فعلان" للمذكر، و "فعلى" للمؤنث. ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "الله والرياء":<sup>(٣)</sup>

إن كنت لا تعرف سر دمة يذرفها الفقير

يسقي بها خريفه العطشان في لهاته المرير

وقوله في قصيدة "قاهر النهر":<sup>(٤)</sup>

زحفت نحوك من كل الرّبي

مُهَجْ ظمأى يناديها هـواك

ومنها ما كان دالاً على أمر خلقي يبقى ويدوم، وصفته المشبهة على وزن "أفعل" للمذكر، و "فعلاء" للمؤنث. ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "عند زهرة الفول":<sup>(٥)</sup>

ونزا في مراحه كل جدي حائر الروق، ثائر الخطو، أغيد

وقوله في قصيدة "أحزان الغروب":<sup>(٦)</sup>

ومهدده! لا تسل إن لفه وسن عش الهوام ، وأبيات العناكيب!

كانه حكمة عمياء نائمة في عاطل من فجاج الفكر مخروب

هذه أهم الصفات المشبهة التي ماضيها مكسور العين، وتدور معانيها الغالبة حول ثلاثة أشياء، هي: أمور تطراً و تزول سريعاً ولكنها تتردد كثيراً، أو أمور تطراً وتتكرر وتزول ببطء ، أو أمور تثبت وتبقى في الغالب.<sup>(٧)</sup>

٢ - النعت بالصفة المشبهة من الماضي الثلاثي اللازم على وزن "فَعَلَ".

(١) النحو الوافي: ٢٨٦ / ٣

(٢) الأعمال الكاملة: ٤٦٠ / ١

(٣) السابق: ١٧٥١ / ٤

(٤) السابق: ١٩٠٦ / ٤

(٥) السابق: ٧٩ / ١

(٦) السابق: ١١٩ / ١

(٧) النحو الوافي: ٢٨٧ / ٣



ومن ذلك ما كان على وزن "فعل"، نحو قول الشاعر في قصيدة "موسيقا من العلم":<sup>(١)</sup>

خطا نحوه "طه" العظيم مؤزراً  
بشعب من الأغلال ملت كواهلـه

أو على وزن "فعل" ومنه قول الشاعر في قصيدة "على باب الهيكل":<sup>(٢)</sup>

وصغتها أنشودة عذبية تنساب سحراً من فم البابل

أو على وزن "فاعل" ومنه قول الشاعر في قصيدة "جلاء أو فناء":<sup>(٣)</sup>

أهل الرضا والحمد، أحباب الثرى والكوخ مهدهم التقى الطاهر

وغير ذلك من الصفات المشتركة بين "فعل" - بضم العين - و "فعل" بكسرهما. ومن ذلك ما كان على وزن "فعل" نحو قول الشاعر في قصيدة "أهواك يا وطني":<sup>(٤)</sup>

أنا عازف الفتن البخيلة فيك ما خلقت لتحرمني

أو على وزن "فعل" نحو قول الشاعر في قصيدة "الله والزمين (رمضان)":<sup>(٥)</sup>

تمرغ في ظلالك كل عاص  
وكل مرجس دنس إلا هباب

أو على وزن "فعل"، نحو قول الشاعر في قصيدة "على قبر شهيد":<sup>(٦)</sup>

ولوى جيده عن الثائر الحر وشد الأغلال في ساعديه

٣- النعت بالصفة المشبهة من الماضي الثلاثي اللازم على وزن "فعل".

وهذا الوزن هو أندر أفعال الصفة المشبهة - كما سبق -، و الصفة المشبهة منه على

وزن "فعل".<sup>(٧)</sup> ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "الله والجبل":<sup>(٨)</sup>

عاشقات منبع الطهر منار الكائنات  
سيد الدنيا، شفيع الحق، سر الرحمات!

٤- بناء "فعل" على "فاعل" في النعت.

وفي ذلك يقول أبو العلاء: "وربما استعملوا مثل هذا في الشعر الفصيح، قال الشاعر:

إذا أنت حاربت الرجال فلا تزل على حذر لا خير في غير حاذر".<sup>(١)</sup>

(١) الأعمال الكاملة: ٢٠٥٣/٤

(٢) الأعمال الكاملة: ١٣٤/١

(٣) السابق: ١٠٠٢/٢

(٤) السابق: ١٨٩٢/٤

(٥) السابق: ١٧٦٤/٤

(٦) السابق: ٣١٢/١

(٧) النحو الوافي: ٢٨٨/٣

(٨) الأعمال الكاملة: ١٧٤١/٤

ومنه قول محمود حسن إسماعيل في قصيدة "راهب النخيل":<sup>(٢)</sup>  
تشيب لحي الأحقاب وهي شبابها      على الدهر جناح أسحم الصبغ عاكراً

٥- النعت بالصفة المشبهة من الأفعال الدالة على الألوان.

ظاهرة النعت بالألوان ظاهرة أسلوبية لافتة في شعر محمود حسن إسماعيل؛ وذلك بوصفها صاحبة السيادة في تشكيل رؤية الشاعر لعالمه على المستوى الكلي والجزئي، وبوصفها كذلك المساهم الأول في إنتاج الشعرية.<sup>(٣)</sup> كما تأتي أهمية هذه الظاهرة من كونها تمثل جانباً من معجم الشاعر الذي تعامل معه لإنتاج تراكيبه أولاً، ثم إنتاج دلالاته ثانياً؛ لذا أثرت حصر هذه الظاهرة من حيث مرات وجودها، ونسبة تردها في كل قصيدة، وهو ما سيأتي الحديث عنه مفصلاً في موضع لاحق من البحث إن شاء الله.

(١) عبث الوليد: لأبي العلاء المعري. ٧٢

(٢) الأعمال الكاملة: ١/ ٤٢٢

(٣) قراءات أسلوبية في الشعر الحديث: ٨

### ٣- صيغ المبالغة.

يصاغ للكثرة: فعال، ومفعال، وفعل، وفعل، وفعل. <sup>(١)</sup> فهذه الصيغ تفيد من الكثرة والمبالغة الصريحة في معنى فعلها الثلاثي الأصلي ما لا تفيد إفاضة صريحة صيغة "فاعل". <sup>(٢)</sup> قال ابن طلحة: "فعل لمن صار له كثر منه الفعل، وفعل لمن صار له كالصناعة، ومفعال لمن صار له كالألة، وفعل لمن صار له كالطبيعة، وفعل لمن صار له كالعادة"، <sup>(٣)</sup> "فهذا الكلام قد يؤول إلى أن هذه الصيغ مأخوذة من غيرها لتطابق معانيها ومعانيه، ففعل مثلاً، مأخوذة من صيغة أسماء الذوات، إذ الوقود هو ما توقد به النار، والغسول هو ما يغسل به، فالشكور للمبالغة كأنه مادة معدة للشكر تستهلك فيه، وفعل منقول عن فعال في الصناعة والحرفة نحو حداد ونجار، فالكذاب في حال كأنه شخص حرفته الكذب، وهو يزاوله ويجدده، ومفعال مأخوذ من الآلة كالمنشار، فالمضحك في حالة مثلاً كأنه آلة للضحك، ومثله مثل مفعول .. وهكذا". <sup>(٤)</sup> ففي قول محمود حسن إسماعيل: <sup>(٥)</sup>

لولاك ما أحببت مصر، ولا رنا طرفي لروعة نيلها السكاب

نجد أن كلمة "السكاب" تفيد من كثرة السكب والمبالغة فيه ما لا تفيد كلمة "السائب"، وهو ما يناسب المعنى الذي أراده الشاعر. ومن ثم كان الذي يستخدم صيغة "فاعل" يرمى إلى بيان أمرين: المعنى المجرد مطلقاً، وصاحبه، دون اهتمام ببيان درجة المعنى، قوة وضعفاً، وكثرة وقلة. بخلاف الذي يستخدم صيغة المبالغة، فإنه يقصد إلى الأمرين مزيداً عليهما بيان الدرجة كثرة وقوة. <sup>(٦)</sup>

وقد نعت الشاعر بصيغ المبالغة ما يقرب من (٣٣٢) مرة، بنسبة ٣,٧٪ من مجموع النعوت المستعملة في شعره. منها قوله على صيغة "مفعال": <sup>(٧)</sup>

وهواك.... لو لمست خطاك ترابه لـزري بكل مشيد معجاب

وقوله على صيغة "فعل": <sup>(٨)</sup>

ظنوا غرامي فيك لهية ساخر يلقي على الزمن الضحوك مزاحه

(١) شرح ابن عقيل: ٩٢ / ٣

(٢) النحو الوافي: ٢٥٧ / ٣

(٣) همع الهوامع: ٩٧ / ٢

(٤) الأنبياء الصرفية ودلالاتها في شعر عامر بن الطفيل: ١٤٩

(٥) الأعمال الكاملة: ٤١ / ١

(٦) النحو الوافي: ٢٥٨ / ٣

(٧) الأعمال الكاملة: ٤٤ / ١

(٨) السابق: ٢٠٦ / ١



وقوله على صيغة "فعل": (١)

وطيور من ربي الحـب      سميعات لأمره

وقوله على صيغة "فعل": (٢)

وعلى شطك عشب ناضر      قصيف الأعواد، مياد الغصون

وقوله على صيغة "مفعيل": (٣)

وما عاد ركب البغي يمشي كأنه

على وجهك المسكين رؤيا مجازر

وهناك صيغ سماعية خالية من معنى المبالغة، ويقتصر في دلالتها المعنوية على المعنى المجرد الذي لا مبالغة فيه؛ فهي تدل على ما يدل عليه اسم الفاعل الخالي من تلك المبالغة المعنوية، (٤) مثل: "ظلوم"، و "فخور" في قوله تعالى: ﴿إِنَّ اللَّهَ لَا يَحِبُّ مَنْ كَانَ مُحْتَالاً فَخُوراً﴾ [النساء ٣٦]، ومنه قول محمود حسن إسماعيل في قصيدة "القرية الهاجعة": (٥)

وارتوى نبتها من العرق الهامي      على تربك الطهور الزكي

من جباه تعفرت في ثرى الذل      على موطن ظُلوم قسي

فليس المقصود هنا كثرة الظلم الواقع على هؤلاء الكادحين المعذبين في الأرض، لأن الظلم قد وقع من ذلك المستبد مطلقاً على أولئك المعذبين دون نظر إلى كثرته أو قلتها؛ فالقليل من الظلم ظلمٌ.

---

(١) السابق: ١٩٢٠ / ٤  
(٢) الأعمال الكاملة: ١٤٨ / ١  
(٣) السابق: ١١٢٦ / ٢  
(٤) النحو الوافي: ٢٦٢ / ٣  
(٥) الأعمال الكاملة: ٥٧ / ١

## ٤- اسم المفعول.

هو "اسم مشتق يدل على معنى مجرد، غير دائم، وعلى الذي وقع عليه هذا المعنى"<sup>(١)</sup>.  
ففي قول الشاعر في قصيدة "أحزان الغروب"<sup>(٢)</sup>:

ما الناس إلا أسارى قوةٍ خفيت      تسوقهم لردى في الغيب مكتوب!

نجد أن كلمة "مكتوب" تدل على أمرين: المعنى المجرد، أي "الكتابة"، والشيء الذي وقعت عليه. وهذه الدلالة مقصورة على الحدث - أي على الحال - فهي لا تمتد إلى الماضي، ولا إلى المستقبل، ولا تفيد الدوام إلا بقرينة<sup>(٣)</sup>.

وقد استعمل الشاعر اسم المفعول نعتاً في شعره ما يقرب من (٧٠٦) مرات، بنسبة ٨٪ من مجموع النعوت المستعملة، ووظفها على النحو التالي:

### ١ - النعت باسم المفعول من الفعل الثلاثي.

وقد ورد ذلك في شعره (٢٣٣) مرة، بنسبة ٣٣٪ من مجموع اسم المفعول المستعمل في شعره، ومن ذلك قوله في قصيدة "في المحراب"<sup>(٤)</sup>:

ما المدمع المسفوح من أجفانه      إلا حبال عفةٍ، وتحابي

### ٢ - النعت باسم المفعول من الفعل غير الثلاثي.

وقد ورد ذلك في شعره (٣٦٦) مرة، بنسبة ٥١,٨٪، ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "صوت المعركة"<sup>(٥)</sup>:

.. واعصف على قلبي،

على دربي،

على وتري المصنف في حبالك!

### ٣ - النعت بـ "فعل" نيابة عن "مفعول".

وذلك في موضعين ومائة موضع (١٠٢) بنسبة ١٤٪.

(١) النحو الوافي: ٢٧١ / ٣

(٢) الأعمال الكاملة: ١٢٣ / ١

(٣) النحو الوافي: ٢٧١ / ٣

(٤) الأعمال الكاملة: ٣٨ / ١

(٥) السابق: ١٥٤٥ / ٣

ويأتي "فعل" نيابة عن "مفعول"، وهو كثير، ولكن مع كثرته مقصور على السماع كما نص ابن مالك،<sup>(١)</sup> وتابعه الأشموني قائلاً: ومجيء "فعل" بمعنى "مفعول" كثير في لسان العرب، وعلى كثرته لم يقس عليه بإجماع.<sup>(٢)</sup>

وكما سبق فإن لصيغة "فعل" معنيين مرتبطين بها، أحدهما، الدلالة على الأوصاف الثابتة، والآخر، المبالغة في الحدث وتكراره من صاحبه حتى صار طبيعة فيه.<sup>(٣)</sup>

وفي نيابتها عن "مفعول" فإنها تدل على أن الوصف قد وقع على صاحبه بحيث أصبح سجية له، أو كالسجية، ثابتاً أو كالثابت. والفرق الدلالي بينها وبين "مفعول"، أنها لا تطلق إلا إذا اتصف صاحبها بها، بينما تحتمل "مفعول" الحال والاستقبال وتحتمل غيرهما، كما أن "فعل" تدل على الثبوت أو على معنى قريب منه بخلاف صيغة "مفعول" الدالة على الحدث والتجدد.<sup>(٤)</sup> ولذلك قال سيبويه: "وتقول شاة رمي إذا أردت أن تخبر أنها قد رميت".<sup>(٥)</sup> فضلاً عن أن "فعل" أبلغ من "مفعول" كما يقول ابن هشام: "وأقيم 'فعل' مقام 'مفعول' لأنه أبلغ منه؛ ولهذا لا يقال لمن جرح في أنامله جريح ويقال له مجروح".<sup>(٦)</sup>

و "فعل" بمعنى "مفعول" مما يستوي فيه المذكر والمؤنث،<sup>(٧)</sup> نحو: "مررت برجل جريح وامرأة جريح، وفتاة كحيل، وفتى كحيل، وامرأة قتيل، ورجل قتيل" فتاب جريح، وكحيل، وقتيل عن مجروح، ومكحول، ومقتول.

ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "محمد لاقى عليها المسيح":<sup>(٨)</sup>

فلسطين في الأرض كبر جريح  
وترنيمة رددتها السفوح

كما أنه استعمل "فعل" نيابة عن "مفعول". ومن ذلك قوله في قصيدة "الله والزمّن (رمضان)":<sup>(٩)</sup>

وهذا المعجز العالي الرخيم  
أذان الله والذكر الحكيم..  
تلاه في سكون الليل تال

(١) شرح التسهيل: ٨٨ / ٣

(٢) حاشية الصبان على شرح الأشموني: ٤٧٨ / ٢، وراجع: شرح ابن عقيل: ١١٤ / ٣

(٣) التناوب الدلالي بين الصيغ الصرفية: ٢٦٣

(٤) الأبنية الصرفية ودلالاتها في شعر عامر بن الطفيل: ١٥٣، ١٥٤

(٥) الكتاب: ٦٤٨ / ٣

(٦) شرح شذور الذهب: ١٠٠

(٧) حاشية الصبان على شرح الأشموني: ٤٧٧ / ٢، وشرح ابن عقيل: ١١٥ / ٣

(٨) الأعمال الكاملة: ١٤١٧ / ٣

(٩) السابق: ١٧٦٧ / ٤



## فكاد لهوله تهوي النجوم

٤ - النعت بـ "فاعل" نيابة عن "مفعول".

وذلك في خمسة مواضع، بنسبة ٧,٠٪ من مجموع اسم المفعول المنعوت به في شعره. وقد أتى "فاعل" بمعنى اسم المفعول في القرآن الكريم ، ومن ذلك قوله تعالى: ﴿خلق من ماء دافق﴾ [الطارق / ١٦] ، أي: مدفوق ، وقوله تعالى: ﴿عيشة راضية﴾ [الحاقة / ٢١] ، القارعة/ [٧] . أي: مرضية، وإن كان هناك من النحاة من يرى أن الأولى في ذلك أن يكون على النسب، أي: من ماء ذي دفق، وعيشة ذات رضى.<sup>(١)</sup> ومما جاء فيه "فاعل" بمعنى "مفعول" في شعر محمود حسن إسماعيل، قوله في قصيدة "عروس النيل":<sup>(٢)</sup>

سير الكرى في مقلة العاشق

سارت إلى جدولها الدافق

وقوله في القصيدة نفسها:

صافٍ كريق الكوثر الدافق

تمتَح بالجرة من منهل

---

(١) شرح الكافية للرضي: ٣/ ٤٨٥، والخصائص: ١/ ١٥٢، ١٥٣.

(٢) الأعمال الكاملة: ١/ ٤٥

## ٥- أفعال التفضيل.

يصاغ أفعال التفضيل بالشروط التي حددها النحاة؛<sup>(١)</sup> وذلك للدلالة على أن شيئين اشتركا في معنى من المعاني، وزاد أحدهم على الآخر فيه.

وقد استعمل محمود حسن إسماعيل أفعال التفضيل نعتاً في شعره في ستة وخمسين موضعاً، بنسبة ٦,٠٪ من مجموع النعوت المستعملة في شعره، وبذلك يُعد أقل المشتقات المنعوت بها. ومنه قوله في قصيدة "البومة والملحد":<sup>(٢)</sup>

ضحياء، أبهى من سنا الفرقدِ

فهي من الأضواء في بلجةٍ

ومنه قوله في قصيدة "القاهرة تغني":<sup>(٣)</sup>

فارتج بين مدارع ومغافر

القائد الأعلى أهاب بجيشه

---

(١) راجع: شرح التسهيل: ٥٠/٣، و شرح الكافية للرضي: ٥١٢/٣، و حاشية الصبان على شرح الأشموني: ٣/

٦٢

(٢) الأعمال الكاملة: ١٤١ / ١

(٣) السابق: ٥٨٤ / ١

## النعته السببي.

ينقسم النعت إلى قسمين تبعاً للمعنى الذي يكمل به المتبوع، فإن كان ذلك المعنى في نفس متبوعه فهو النعت "الحقيقي"، وإن كان في اسم بعد النعت له صلة وارتباط بالمتبوع فهو النعت "السببي".<sup>(١)</sup> يقول ابن يعيش: "اعلم أنهم يصفون الاسم بفعل ما هو من سببه، كما يصفونه بفعله، والغرض بالسبب ههنا الاتصال، أي بفعل ما له به اتصال، وذلك نحو قولك: "هذا رجل ضارب أخوه زيداً، وشاكر أبوه عمراً، لما وصفته بضارب ورفعت به الأخ وأضفته إلى ضمير الموصوف صار من سببه، وحصل بذلك من الإيضاح والبيان ما يحصل بفعله".<sup>(٢)</sup>

ويرى السهيلي أنه إذا نعت الاسم بصفة هي لسببه، فإن فيه ثلاثة أوجه:<sup>(٣)</sup>

الوجه الأول: أن تقول: "مررت برجل حسن أبوه" بالرفع، وهذا هو الأصل ؛ لأن الحسن ليس له فيجري صفة عليه.

الوجه الثاني: أنهم تدرجوا من ذلك إلى أن قالوا: "مررت برجل حسن أبوه" ، فأجروه نعتاً على الأول.

الوجه الثالث: أن تقول: "مررت برجل حسن الأب" ، فيصير نعتاً للأول ، وتضم فيه ما يعود عليه.

وهذا ما يفترضه برجشتراسر ؛ إذ يرى أنه في قولك: "مررت برجال وجوههم حسنة" قد قدم الخبر، فصارت: برجال حسنة وجوههم، ثم أتبعوا كلمة "حسنة" الاسم السابق لها ، كأنها وصفها ، فأصبحت: برجال حسنة وجوههم.<sup>(٤)</sup>

ويرى البعض أن النعت السببي نمط تعبري يحقق هدفاً مزدوجاً ، وذلك عن طريق زرع الصفة بين موصوفين ، فهو يتعلق بما قبله عن طريق ارتباطه بما يتصل به بعده.<sup>(٥)</sup>

وقد نعت الشاعر بالنعت السببي ما يقرب من (٤٧٢) مرة، بنسبة ٥,٣٪ من مجموع النعوت المستعملة في شعره، وذلك من الوجهين السابقين: الثاني والثالث. ومنه قوله في قصيدة "شعر":<sup>(٦)</sup>

نور ! ونار .. روضة ! وجهنم      وسطور فن معجز إفصاحها

(١) اتوايح بين القاعد و نحوه: ٣٢

(٢) شرح المفصل: ٥٤ / ٣، وراجع: شرح الكافية للرضي: ٣٢٦/٢، وحاشية أنصبان: ٩٠/٣

(٣) نتائج الفكر في النحو: ١٦٦

(٤) التطور النحوي للغة العربية: لبرجشتراسر ص ١٤٨

(٥) بناء الأسلوب في شعر الحداثة: د. محمد عبدالمطلب ص ٢٤

(٦) الأعمال الكاملة: ٣٨٦ / ١



وقوله في قصيدة "الأرض":<sup>(١)</sup>

دهم الفجر ليلها بصباح

مشرق البعث ، زاهر النهضات

(ب) النعت بشبه المشتق.

ذكر النحاة أنه لا فرق بين أن يكون النعت مشتقاً وغير مشتق، إذا كان وجمعه لغرض المعنى عموماً.<sup>(٢)</sup> والمقصود بشبه المشتق، كل الأسماء الجامدة التي تشبه المشتق في دلالتها على معناه، والتي تُسمى الأسماء المشتقة تأويلاً.<sup>(٣)</sup> وقد وظفها محمود حسن إسماعيل في شعره توظيفاً دالاً على نحو ما سيتضح لنا:

## ١- النعت باسم الإشارة.

اتفق النحويون على جواز النعت باسم الإشارة غير المكاني،<sup>(٤)</sup> وهذا مذهب البصريين، فذكر أبو على القارسي أنه مما يوصف به العلم الخاص: المبهم نحو: "مررت بزيد هذا، ويعمر وذاك"<sup>(٥)</sup>، وذلك - كما يقول ابن يعيش - : "لأن اسم الإشارة وإن لم يكن مشتقاً فهو في تأويل المشتق والتقدير: بزيد المشار إليه أو القريب ... فإذا قلت: ذاك ، فتقديره: البعيد أو المتنحي ونحو ذلك".<sup>(٦)</sup> فضلاً عن أن تأويل اسم الإشارة بالمشتق ينبئ عن أن فيه طاقة فعلية تجعله يقع موقع المشتق.<sup>(٧)</sup>

واستدل المجوزون بقوله تعالى: ﴿إني أريد أن أنكحك إحدى ابنتي هاتين﴾ [القصص ٢٧/ ] ، وقوله تعالى: ﴿بل فعله كبيرهم هذا﴾ [الأنبياء ٦٣/ ] ، وقوله تعالى: ﴿فذوقوا بما نسيتم لقاء يومكم هذا﴾ [السجدة ١٤/ ].

أما مذهب الكوفيين، فهو عدم جواز النعت باسم الإشارة أو نعت، وتسابعهم في ذلك السهيلي، ونقل عن الزجاج تخريج ما ظاهره ذلك على البدل أو عطف البيان.<sup>(٩)</sup> كما ذهب السيوطي إلى ذلك حيث قال: "ومما لا ينعت ولا ينعت به الإشارة، أما الثاني ؛ فلائه جامد، ولا يتصور فيه الإضمار، وأما الأول ؛ فلأن غالب ما يقع بعده جامد".<sup>(١٠)</sup>

(١) السابق: ٢ / ٩٩٠

(٢) شرح الكافية للرضي: ٢ / ٣١٥

(٣) النحو الوافي: ٣ / ٤٥٨

(٤) أما أسماء الإشارة المكانيّة مثل (هنا- ثم) فظروف أمكنة، لا تقع بنفسها نعتاً؛ لأن مهمتها تختلف عن مهمة النعت، ولكنها تتعلق بمحذوف يكون هو النعت. ولكن يرى الأستاذ/ عباس حسن أنه من التيسير المقبول أن يقال للاختصار: الظرف نعت. انظر: النحو الوافي: ٣ / ٤٥٨

(٥) الإيضاح العضدي: لأبي على القارسي ١ / ٢٨٩

(٦) شرح المفصل: ٣ / ٥٧، وشرح الكافية للرضي: ٢ / ٣١٨، ٣٣٧

(٧) التوابع بين القاعدة والحكمة: ٥٥

(٨) دراسات لأسلوب القرآن الكريم: مجلد ١٠ / ٣٧٥، و البحر المحيط: ٧ / ٢٠٢

(٩) المساعد على تسهيل الفوائد: ٢ / ١٩٩

(١٠) همع الهوامع: ٢ / ١١٩

ولكن ما ورد في القرآن الكريم يؤيد ما ذهب إليه الجمهور ، من جواز النعت باسم الإشارة غير المكاني. وقد استعمل محمود حسن إسماعيل النعت باسم الإشارة مرتين، بنسبة ٠,٠٢٪ ، وهي نسبة ضئيلة إذا ما قورنت بغيرها في شعره.

أولاهما: قوله في قصيدة "راهب النخل":<sup>(١)</sup>

وصبك هذا النخل .. إني أحبه  
وبي ما به: وجد لبلواك ساعرُ

والثانية في قوله في قصيدة "موسيقا من الشهداء":<sup>(٢)</sup>

بوجودهم .. ووجودهم هذا التراب الحر يصرخ تحتهم،  
إن لم أكن حراً فلا داست على وجهي عروبة وجههم

والنعت باسم الإشارة في الموضعين السابقين قد أضفى على المعنى ما جعله أكثر تأكيداً في الموضع الأول، وأعزز دلالة في الموضع الثاني.

ففي البيت الأول يتوجه الشاعر بكلامه إلى الغراب الذي لا يحط إلا على النخل ؛ فجعله صومعة له ينطق فيها ويصيح. ويجعل الشاعر من النخل عاشقاً للغراب ومعشوقاً له، ولا يضح هذا العشق إلا بإضافة كلمة (صب) إلى (كاف المخاطب) العائدة على الغراب، فتبين هذه الإضافة أن هذا العشق لا يكون إلا للغراب من بين هذه المخلوقات. وربما كان عشق النخل للغراب غريباً، إلا أن الشاعر سرعان ما يزيل هذه الغرابة المحتملة ويؤكد ذلك باسم الإشارة الواقع نعتاً.

وفي الموضع الثاني يصور الشاعر موقف الشهداء الذين عرفوا طريق الخلد، فاتجهوا إليه، وضحوا في سبيله بعمرهم وبروحهم، وبكل ما وهبته الحياة لهم، بالنور، وبالحب، وبالدم، وبالروح، بل بوجودهم ذاته؛ لأن هذا الوجود ليس له قيمة دون هذه التضحية؛ لأنه وجود ذليل مهين مكبل بالأغلال، فلم يشعروا فيه بالحرية فوق أرضهم وتحت سمائمهم، مما جعل التراب نفسه يصرخ من سوء هذا الوجود. يتضح ذلك المعنى من خلال السكتة التي توحى بها النقطتان في البيت الأول، وكأنها استعداد لموقف تعبيري جديد يحتاج إلى سكون مطلق تتبعه صرخة عالية دالة على الغضب المسيطر على الشاعر؛ وذلك لأن النقط كثيراً ما تعطي مؤشراً على كثرة الاحتمالات الدلالية التي يخفيها الشاعر تعبيرياً، وإن ظهرت دلالتها في المستوى "عميق"<sup>(٣)</sup> أو أن الشاعر يختزل الفراغ؛ لقتل الصمت اللغوي، وإسقاط الثرثرة

(١) الأعمال الكاملة للشاعر: ١ / ١٢٤

(٢) السابق: ٤ / ١٩٦٨

(٣) بناء الأسلوب في شعر الحداثة: ٢٨٩

في الكلام؛<sup>(١)</sup> فتصبح النتيجة لونا من التكتيف الدلالي. هذا فضلاً عن الوقوف على اسم الإشارة "هذا" وتنغيمه والضغط عليه ضغطاً يؤكد مهانة هذا الوجود وحقارته إذا لم يقدم فداء لهذا التراب حتى يعود حراً ألباً.

## ٢- النعت بـ "ذو" وفروعها.

ينعت بـ "ذو" المضافة، بمعنى صاحب؛ فهي تؤدي ما يؤديه المشتق من المعنى. ومثل "ذو" فروعها: (ذوا- ذوي- ذوو- ذوي- ذات- ذاتا- ذوات).<sup>(٢)</sup>

ومن حيث دلالتها، فإن النعت بـ "ذو" وفروعها أبلغ من النعت بصاحب، ولذلك لم يجئ في صفات الله صاحب.<sup>(٣)</sup> ويؤتى بـ "ذو" وما بمعناها وصلة إلى وصف الأسماء بالأجناس، قال الأندلسي: "اعلم أن "ذو" إنما استعمل في الكلام وصلة إلى الوصف بأسماء الأجناس كما وضع (الذي) وصلة إلى وصف المعارف بالجمال، فأرادوا أن يقولوا: زيد المال، فوجدوا هذا يقبح في اللفظ والمعنى، أما اللفظ فلأنهم جعلوا ما ليس بمشتق مشتقاً لأن الصفة حقها أن تكون مشتقة، وأما قبحه من حيث المعنى فلأنهم جعلوا ما كان قوياً ضعيفاً؛ لأن الأجناس هي القوية، فلما جعلوها صفة صارت ضعيفة....، فلما اجتمع فيها هذا القبح اللفظي والمعنوي جاؤوا باسم يكون معناه فيما بعده فجعلوه صفة في اللفظ، وهم يريدون الصفة باسم الجنس الذي بعده"<sup>(٤)</sup>؛ لذا يرى "الرضي" أن "ذو" مما وضع للدلالة على معنى في متبوعة في جميع استعمالاته، كالاسم المنسوب "فإن لهما موصوفاً في جميع المواضع إما ظاهراً، أو مقدراً".<sup>(٥)</sup>

واختلف النحاة في المنعوت بـ "ذو" من حيث التذكير والتعريف، فمنهم من ذهب إلى أن "ذو" وصلة إلى وصف النكرات، قال الأزهري: "وذو بمعنى صاحب ينعت بها النكرات..."<sup>(٦)</sup>، وقال ابن القيم: "...ذو": وضعوه وصلة إلى وصف النكرات بأسماء الأجناس غير المشتقة".<sup>(٧)</sup> وأصحاب هذا الرأي قلة، أما أكثر النحاة فهم على أن "ذو" تأتي وصلة إلى وصف النكرة، وقد دخلت على المعرف بـ (أل)، لا على ما أصله التعريف، كالمضمر، والعلم، فلا تقول: ذو زيد، ولا ذوه.<sup>(٨)</sup> وهذا ما يؤيده القرآن الكريم حيث جاء فيه الوصف بـ "ذو" وما بمعناها للنكرة والمعرفة، ومنه قوله تعالى: ﴿وطعاماً ذا غصة﴾ [المزمل/ ١٣]، وقوله تعالى: ﴿فأبنتنا به

(١) شفرات النص: ٧٠

(٢) النحو الوافي: ٤٥٨/٣، ٤٥٩

(٣) البحر المحيط: ٣٧٩/٢، ودراسات لأسلوب القرآن الكريم: مجلد ١٠/ ٣٧٢

(٤) الأشباه والنظائر: ٣٥٥/١، ٣٥٦، وارتشاف الضرب: ٥٨٦/٢، وشرح المفصل: ٥٣/١

(٥) شرح الكافية للرضي: ٣١٦/٢

(٦) شرح التصريح على التوضيح: ١١١/٢

(٧) الأشباه والنظائر: ٣٥٧/١، وانظر: نتائج الفكر في النحو: ١٣٦

(٨) دراسات لأسلوب القرآن الكريم: المجلد ١٠/ ٣٧٣-٣٧٥



حدائق ذات بهجة» [النمل/ ٦٠] ، وقوله: «وربك الغني ذو الرحمة» [الأنعام/ ١٣٣] ، وقوله تعالى: «والحب ذو العصف والريحان» [الرحمن/ ١٢].

وقد استعمل محمود حسن إسماعيل النعت بـ "ذات ، وذوات" إحدى عشرة مرة، بنسبة ١٠٠٪، استعمل منها نعتاً للنكرة ثلاث مرات، وللمعرفة ثمان مرات. ومن ذلك قوله في قصيدة "الأرض":<sup>(١)</sup>

وجنتي الخالدة الوجود  
ذات الضحى الأول في الخلود

وقوله في قصيدة "المعبد المرجوم":<sup>(٢)</sup>

وكل زاوية فيه لها ألم  
وقصة ذات تاريخ تردده!

---

(١) الأعمال الكاملة للشاعر: ١٨٥٩ / ٤

(٢) الأعمال الكاملة: ٨٠٥ / ١

## ٢- النعت باسم الموصول.

لا خلاف في النعت باسم الموصول المبدوء بهمزة وصل نحو: "الذي"، و "التي"، و "اللاتي"، وبابها. أما "من" و "ما" ففي النعت بهما خلاف، والصحيح - كما يرى الأستاذ عباس حسن - جوازه، نحو: (وقف من خطب الفصيح)، و (استمع الحاضرون إلى ما قيل الرائع).<sup>(١)</sup> وقد لاحظ "الرضي" أن اسم الموصول المختص يأتي دائماً مصاحباً لمعنى يتصف به منعوت ظاهر أو مقدر،<sup>(٢)</sup> فاسم الموصول في قولك: "حضر الذي يقول الحق" صفة لموصوف مقدر، وإن كان يبدو في موقع الفاعل؛ فالفعلية - إذن - في اسم الموصول ملازمة له، وإن وقع موقع الأسماء؛ لأنه دوماً يقول بمشتق.<sup>(٣)</sup>

والغرض من النعت باسم الموصول التوصل إلى وصف المعارف بالجمال، كما توصلوا بـ "ذو" إلى الوصف بأسماء الأجناس على نحو ما سبق. معنى ذلك أنك إذا قلت: "مررت بزيد الذي أبوه منطلق"، فقد توصلت بـ "الذي" إلى أن أبنت زيدا من غيره، بالجملة التي هي قولك: "أبوه منطلق"، ولولا "الذي" لم تصل إلى ذلك.<sup>(٤)</sup> ويزيد عبد القاهر الجرحاني ذلك المعنى بياناً بقوله: "والقول البين في ذلك أن يقال: إنه إنما اجتلب حتى إذا كان قد عرف رجل بقصة و أمر جرى له، فتخصص بتلك القصة وبذلك الأمر عند السامع، ثم أريد القصد إليه، ذكر "الذي"، ويفسر هذا الكلام قائلاً: "تفسير هذا أنك لا تصل "الذي" إلا بجملة من الكلام قد سبق من السامع علم بها، وأمر قد عرفه له، نحو أن ترى عنده رجلاً ينشده شعراً فتقول له من غد: "ماذا فعل الرجل الذي كان عندك بالأمس ينشدك الشعر؟".<sup>(٥)</sup>

وهذه إشارة ذكية سبق بها عبد القاهر الجرحاني إلى دور الموصولات الاسمية في تماسك النص عن طريق الإحالة إلى مرجعية قبلية، وارتباطها بما بعدها عن طريق الضمير الواجب وجوده في جملة الصلة، وهذا ما أكدته علماء اللغة النصيون في العصر الحديث.<sup>(٦)</sup>

وقد استعمل محمود حسن إسماعيل اسم الموصول نعتاً في مائة وتسعة مواضع، بنسبة ١,٢٪ من النعوت الكلية. من ذلك قوله في قصيدة "المغرب الثائر":<sup>(٧)</sup>

همة الأبطال والبأس الذي كان للأبطال خمراً ودنانا

(١) النحو الوافي: ٣/ ٤٥٩، ٤٦٦

(٢) شرح الكافية للرضي: ٢/ ٣٣٦

(٣) التوابع بين القاعدة والحكمة: ٤٨

(٤) دلالات الإعجاز: ١٩٩، و نتائج الفكر في النحو: ١٣٦ - ١٣٨، و أسرار العربية: ٣٨٢، و معنى اللبيب:

٦٥١/٢

(٥) دلالات الإعجاز: ٢٠٠

(٦) علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق: د. صبحي إبراهيم الفقي ١٣٨/١

(٧) الأعمال الكاملة للشاعر: ٩٥٤/٢

وقوله في قصيدة "لما رآك الحيارى":<sup>(١)</sup>

واسمع أناشيدي اللاتي وقفت بها  
أساجل السحر ترهيباً وسلطاناً

#### ٤- النعت بالاسم المنسوب.

أجمع النحاة على جواز النعت بالاسم المنسوب، بل إن من النحاة من جعل للنعت به مزية على غيره من الجاري مجرى المشتق؛ وذلك لكثرة الحاجة إليه في المفرد، والمثنى، والمجموع، والمذكر، والمؤنث.<sup>(٢)</sup>

وعد ابن جني النعت بالاسم المنسوب من ضروب التوكيد، وذلك من خلال إشباع معنى الصفة الذي تضيفه الياء المشددة على الاسم المنسوب؛<sup>(٣)</sup> وذلك لأن في الزيادة اللفظية لـ "ياء النسب" زيادة معنوية كبيرة؛ "إذ يصير اللفظ بصورته الجديد مركباً من الاسم الذي يدل على مسماه، ومن الياء المشددة التي تدل على أن شيئاً منسوباً لذلك الاسم، أي مرتبطاً به بنوع ارتباط يصل بينهما؛ (كقرابة، أو صداقة، أو نشأة، أو صناعة) أو غير هذا من أنواع الروابط والصلات، فمن يسمع لفظ "محمدي"، لا بد أن يفهم سريعاً أمرين معاً، هما: "محمد" الدال على مسمى، وشيء آخر منسوب إلى محمد، أي متصل به بطريقة من طرق الاتصال".<sup>(٤)</sup> واتفق النحاة على أن صيغ النسب ينعت بها النكرات والمعارف على حد سواء، تقول: مررت برجل دمشقي،<sup>(٥)</sup> وبالرجل الدمشقي، كما أنها تأتي نعتاً حقيقياً أو سببياً، فيقال: "مررت برجل عربي أبوه، عجمية أمه".<sup>(٦)</sup> وتؤول بمشتق اسم مفعول مع الصيغة القياسية، وغيره مع الصيغ السماعية نحو: (بقال، ولابن).

وتدل كذلك هذه الصيغ على المعنى وصاحبه معاً؛ ولذلك قد يحذف معها الموصوف، فتحل محله وتعرب بإعرابه، وتحتفظ مع ذلك بمعناها الفعلية.<sup>(٧)</sup>

وقد نعت محمود حسن إسماعيل بالاسم المنسوب في مائة وثلاثة عشر موضعاً، منها ثمان وثمانون مرة بالاسم المنسوب الحقيقي، ومنه قوله في قصيدة "القرية الهاجعة":<sup>(٨)</sup>

حضنته على الضنى قرية نامت  
على شط جدول ريفي

وخمس وعشرون مرة بالمنسوب السببي المضاف، ومنه قوله في قصيدة "قصة القناة":<sup>(٩)</sup>

- 
- (١) السابق: ٥٠١/١  
(٢) شرح الكافية الشافية: لابن مالك ٥١٨/١  
(٣) الخصائص: ١٠٤/٣، ١٠٥  
(٤) النحو الوافي: ٧١٣/٤  
(٥) شرح التصريح على التوضيح: ١١١/٢، وحاشية الصبان: ٩١/٣، وشرح المفصل: ٤٨/٣، وارتشاف الضرب: ٥٨٦/٢  
(٦) شرح الكافية الشافية لابن مالك: ٥١٨/١  
(٧) التوايح بين القاعدة والحكمة: ٤٨  
(٨) الأعمال الكاملة للشاعر: ٥٢/١



أشجى من الأوتار في أذني  
أسطورة مصرية الشجن

وسل القناة .. فإن قصتها  
لعظام أجدادي سمعت بها

## ٥- النعت بـ "أي".

أجمع النحاة على جواز النعت بـ "أي" على أن ينعت بها النكرة فقط، واشترطوا للنعت بها أن يكون القصد من النعت المدح<sup>(١)</sup> نحو: "مررت برجل أي رجل" أي: كامل في صفات الرجال أو الرجولية.

ويرى "الرضي" أن "أي: رجل لا يدل بالوضع على معنى في متبوعه، بل هو منقول عن "أي" الاستفهامية، وذلك أن الاستفهامية موضوعة للسؤال عن التعيين، وذلك لا يكون إلا عن جهالة المسؤول عنه، فاستعيرت لوصف الشيء بالكمال في معنى من المعاني والتعجب من حاله. والجامع بينهما أن الكامل البالغ غاية الكمال بحيث يتعجب منه؛ يكون مجهول الحال بحيث يحتاج إلى السؤال عنه؛ ... ولهذا المعنى شرط في "أي" الواقعة صفة أن تكون صفة للنكرة حتى تضاف إلى النكرة، لأن المضافة إلى المعرفة ليس فيها إبهام كامل، إذ معنى: "أي الرجلين هو؟" من هو من بين هذين الرجلين، وكذا "أي الرجال" بخلاف "أي رجل هو؟" فمعناه: أي فرد هو من أفراد هذا الجنس".<sup>(٢)</sup>

وقد استعمل الشاعر "أي" نعتاً خمس مرات في شعره، منها قوله في قصيدة "سنبله تحتضر":<sup>(٣)</sup>

و، وللنحل تغني  
لاه! فن أي فن ..

كان للمراعي به شد  
ولفلاحه به .. ويد

يصور الشاعر غرس الفلاح بالفن، ويصفه بـ "أي" التي تدل على بلوغ الغاية في ذلك؛ فهو طب بفن الثرى، ولولاه ما أمرع وادي النيل.

(١) السابق: ١٠١٧/٢

(٢) شرح الكافية للرضي: ٣١٧/٢

(٣) السابق: نفسه، وانظر: الخصائص: ٢٦٩/٣. ونتاج الفكر في النحو: ١٥٧، ومغني اللبيب: ٩٢/١

(٤) الأعمال الكاملة للشاعر: ١/ ٤٣٤

## ٦- النعت بـ (جد).

ينعت بـ "جد" على أن تضاف إلى مثل متبوعها لفظاً ومعنى، نحو: "أنت الرجل جد الرجل"، ومثلها "كل"، و"حق"؛ فيقال: "أنت الرجل كل الرجل، وحق الرجل"؛ هذا هو الأغلب الأحسن، ويجوز على ضعف: "أنت المرء كل الرجل، وجد الرجل، وحق الرجل".<sup>(١)</sup>

ولا تتبع هذه الألفاظ الثلاثة غير الجنس، فلا يقال: "أنت زيد كل الرجل"؛ وذلك لأن الوصف بها كالتأكيد اللفظي، وليس في زيد معنى الرجولية حتى يؤكد بكل الرجل.<sup>(٢)</sup>

وينعت بهذه الألفاظ النكرة والمعرفة، ويطرد النعت بها ولا يتوقف على سماع.<sup>(٣)</sup>

ومعنى هذه الألفاظ على الكمال والتناهي وبلوغ الغاية فيما يوصف به من الخلال، فقولك: "أنت الرجل جد الرجل" أي: كأن ما سواك هزل، و"كل الرجل" أي: أنه اجتمع فيه من خلال الخير ما تفرق في جميع الرجال، و"حق الرجل"، أي: من سواك باطل.

وكما يقصد بها المدح فإنها تساق للذم، فيقال: "أنت اللئيم جد اللئيم، وحق اللئيم".<sup>(٤)</sup>

وقد نعت الشاعر بـ (جد) مرتين في شعره بنسبة ٠,٠٢٪، الأولى، قوله في قصيدة "في المحراب":<sup>(٥)</sup>

أو أشغلتك منى المقاصير العلا      ومباهج للمال جد كذاب

والأخرى قوله في قصيدة "أحزان الغروب":<sup>(٦)</sup>

رايات مصر تهادت كي تشيعه      بلاعج من أساها جد مشبوب

ففي البيتين السابقين نجد أن النعت بـ "جد" جاء ملائماً لسياق الكلام ففي البيت الأول يصف الشاعر محاسن المال ومفاته بأنها قد بلغت مبلغاً عظيماً من الخداع والكذب؛ ومن ثم ينبغي ألا نفتن بها أو نخدع أنفسنا بالجري وراءها ولا سيما أنه يوجه حديثه إلى محبوبته ساكنة القصر التي يخشى أن تكون قد شغلت عنه بمفاتن الدنيا الخادعة من قصور محصنة وأموال طائلة فيذكرها الشاعر بأن تلك المفاتن ما هي إلا زينة من زينتي الحياة الدنيا الفاتية.

(١) شرح الكافية للرضي: ٣١٨/٢، وشرح الكافية الشافية لابن مالك: ٥١٨/١

(٢) شرح الكافية للرضي: ٣١٨/٢

(٣) شرح التسهيل لابن مالك: ٣١٥/٣، والمساعد على تسهيل الفوائد: ٤١١/٢

(٤) شرح الكافية للرضي: ٣١٨/٢

(٥) الأعمال الكاملة للشاعر: ٤٣/١

(٦) السابق: ١١٨/١

وفي البيت الثاني نراه يتحدث عن السكون الذي يخيم على قريته إذا ما حانت ساعة الغروب وعزم النهار على الرحيل، فيسود الصمت، ويعم السكون أرجاء الأرض، وهو سكون أشبه بالسكون التابع لتشيع فقيد عزيز على النفس، فيبدو الناس وكأنهم يشيعونه بأفئدة محرقة قد بلغت الغاية في ذلك من شدة حزنها وأسائها.

## ٧ - النعت بالمصدر.

ينفرد النعت بالمصدر بمزية دون المشتق، ومع ذلك لم يعصم من خلاف النحويين حوله من حيث كونه سماعياً أو قياسياً.

فهناك من النحاة من قصره على السماع، منهم الرضي، حيث جعل الوصف به من السماعي الشائع الكثير،<sup>(١)</sup> وكذلك الأزهرى حيث يقول: "... وهو كثير ومع كثرتة يقتصر فيه السماع".<sup>(٢)</sup>

ومنهم من جعل الوصف به من غير المطرد، ومن هؤلاء ابن مالك، فمخ إقراره بمزية المصدر على غيره نراه يقول: "وغير المطرد النعت بالمصدر"<sup>(٣)</sup>، ثم يعلق على ذلك بقوله: "... فإن السماع فيه متبوع، واطراده ممنوع".<sup>(٤)</sup> وذهب إلى أكثر من هذا في شرحه على الكافية، إذ يقول: "ومن النعت بما حقه في الأصل ألا ينعت به: النعت بالمصدر...".<sup>(٥)</sup> وكذلك أبو حيان الأندلسي إذ يقول: "وغير المطرد النعت بالمصدر".<sup>(٦)</sup>

وفي مقابل هذه الآراء نجد فريقاً آخر من النحاة يستحسن النعت بالمصدر، ويكشف عن مزيتة الخاصة، وبلاغته في أداء الغرض الدلالي. من هؤلاء ابن جني، الذي يرى أن الوصف بالمصدر من التمكين والتوكيد للصفة؛ "فإذا قيل: رجل عدل، فكأنه وصف بجميع الجنس مبالغة؛ كما تقول: استولى على الفضل، وحاز جميع الرياسة والنبيل، ولم يترك لأحد نصيباً في الكرم والجود، ونحو ذلك. فوصف بالجنس أجمع؛ تمكيناً لهذا الموضع وتوكيداً".<sup>(٧)</sup> بل يجعل ابن جني الوصف بالمصدر مما تجاذب فيه الإعراب والمعنى؛ وذلك نحو قولك: هذا رجل دنف، وقوم رضا، ورجل عدل. فإن وصفته بالصفة الصريحة قلت: رجل دنف، وقوم مرضيون، ورجل عادل. هذا هو الأصل. وإما انصرف العرب عنه في بعض الأحوال إلى أن وصفت بالمصدر لأمرين: أحدهما صناعي، والآخر معنوي. أما الصناعي، فليزيدك أنساً بشبه المصدر

(١) شرح الكافية للرضي: ٣٢٠/٢

(٢) شرح التصريح على التوضيح: ١١٣/٢

(٣) شرح التسهيل: ٣١٣/٣، وحاشية الصبان على شرح الأشموني: ٩٣/٣

(٤) شرح التسهيل: ٣١٥/٣

(٥) شرح الكافية الشافية: ٥١٩/١

(٦) ارتشاف الضرب: ٥٨٧/٢

(٧) الخصائص: ٢٠٢/٢



للصفة التي أو قعته موقعها، كما أوقعت الصفة موقع المصدر في نحو قولك: أقانماً والناس قعود (أي تقوم قياماً والناس قعود) ونحو ذلك. وأما المعنوي، فلأنه إذا وصف بالمصدر صار الموصوف كأنه في الحقيقة مخلوق من ذلك الفعل، وهذا معنى لا تجده، ولا تتمكن منه مع الصفة الصريحة<sup>(١)</sup>.

كذلك ذهب ابن يعيش إلى أنه يوصف بالمصادر كما يوصف بالمشتقات، وذلك للمبالغة، كأنهم جعلوا للموصوف معنى المصدر ذاته؛ لكثرة حصوله منه.

واشترط النحويون للنعت بالمصدر عدة شروط:<sup>(٢)</sup>

١- ألا يكون مصدراً ميمياً، أي المبدوء بميم زائدة في أوله؛ لأن المصدر الميمي لا ينعت به مطلقاً.

٢- أن يكون مصدر ثلاثي.

٣- أن يلتزم فيه الأفراد والتذكير، فلا يثنى ولا يجمع ولا يؤنث؛ لأنه جنس يدل بلفظه على القليل والكثير.

وللنحويين في تأويل المصدر الواقع نعتاً ثلاثة أوجه:<sup>(٣)</sup>

١- الوجه الأول: أن المقصود هو المصدر نفسه الدال على المبالغة، فإذا قلت: هذا قاض عدل، فقد جعلت القاضي محل العدل مبالغة وإدعاء.

٢- الوجه الثاني: أن المصدر مؤول بالمشتق (اسم فاعل، أو اسم مفعول)، فإذا قلت: هذا رجل عدل أو رضا، فهو مؤول بـ "عادل، مرضي".

٣- الوجه الثالث: أن الكلام على تقدير مضاف محذوف، وعلى هذا فقولك: هذا رجل عدل، أي: ذو عدل، فحذف المضاف وأقيم المضاف إليه مقامه.

وقد ورد النعت بالمصدر في القرآن الكريم في مواضع عديدة، منها قوله تعالى: ﴿وردوا إلى مولهم الحق﴾ [يونس/ ٣٠] ، وقوله تعالى: ﴿فذلكم الله ربكم الحق﴾ [يونس/ ٣٢].

مما سبق يتضح أن النعت بالمصدر ينبغي ألا يكون مقصوراً على السماع، وأن يجعل مما يقاس عليه؛ لمزيتة الخاصة التي انفرد بها دون المشتق.<sup>(٤)</sup>

وقد استعمل محمود حسن إسماعيل المصدر نعتاً في شعره تسع عشرة مرة، بنسبة ٢,٠٠٪، ومن ذلك قوله في قصيدة "هدير البرزخ"<sup>(٥)</sup>:

(١) السابق: ٢٥٩/٣، ٢٦٠.

(٢) التوابع في الجملة العربية: ٥٢، و التوابع بين القاعدة والحكمة: ٥٧.

(٣) التوابع في الجملة العربية: ٥٢، ٥٣.

(٤) النحو الوافي: ٤٦٢/٣.

(٥) الأعمال الكاملة للشاعر: ١٦٣٨/٣.

هنا المشرق الحق .. فيه الضياء  
وفيه الرجاء، وفيه الأمان!!

ومنه كذلك قوله في قصيدة "الله":<sup>(١)</sup>

هو النفس في تمتات الصلاة  
هو الرنم الصدق فوق الشفاه

ففي الموضع الأول يتحدث الشاعر عن وطنه الأكبر (الوطن العربي)، ويصفه بهذا المصدر "الحق" ليدل على أن الموصوف كأنه مخلوق من ذلك الفعل؛ فوصف بجميع جنس الحق، وأن كل ما سواه باطل. فوجود هذا المشرق حق؛ فهو مهبط الديانات السماوية، وسار على أرضه الأنبياء والمرسلون، ولكنه حق سليب، اغتصبه الأعداء فصار كأنه حق لهم. وكأني بالشاعر يذكّر أبناء الشرق بأحقية الوطن العربي في الوجود ذاته، وفي الحرية التي يجب أن يتمتع بها أهله، وفي الضياء الذي يجب أن يشق أسى الليل ويسحق الظلام؛ فيبزع الفجر بوجود جديد، ويكون وليد لا مكان فيه لغاصب مستبد، أو سائب ظلام، وجود يرفض المهانة والرق اللعين، ويرفض الهوان والاستسلام لهؤلاء الغاصبين، ويرفض إلا أن يعيش حراً ألباً ينعم بآماله التي يرجوها، والأمان الذي أنعم الله به عليه؛ لذا يقول الشاعر بعد هذه الأبيات:

أصبحوا .. وهذا أوان النفير  
فإمانكون .. وإمانهون!

وأما الموضع الثاني، فقد سادت أشعار محمود حسن إسماعيل نزعة صوفية سامية تركزت في الدواوين الأخيرة على نحو خاص. وهو هنا في حوار مع النفس من أجل الوصول إلى الله من خلال الحب الإلهي الذي ألقاه الله في قلبه، وجعل من طيفه يهل كل نور. هذا النور هو الحب، والطهر، والصفو، بل هو النفس الآمنة مطمئنة الخاشعة لربها في الصلاة، وهو تطريب الصوت بالقرآن وتنغيم الشفتين له، فهذا هو التطريب الصدق بما يوحي به جنس هذه الكلمة من دلالات بالغة، فهو - دون سواه - الذي يحبه الله ورسوله، وبه تهدأ النفس، ويقر الفؤاد، وتخضع الجوارح.

(١) السابق: ١٨٤٧ / ١

## ٨- النعت بالعدد المصوغ على وزن فاعل .

يجوز اشتقاق صيغة "فاعل" من العدد "اثنين" أو "عشرة" أو أحد الأعداد التي بينهما، فيقال: ثان، ثالث، رابع...، أما العدد "واحد" فموضوع من أول مرة على وزن "فاعل" مباشرة؛ فليس بوصف، وقيل: إنه اسم فاعل من (وحد- يحد- وحداً) أي: انفرد، فالواحد بمعنى المنفرد، أي: العدد المنفرد.<sup>(١)</sup> وبالنسبة للعدد عموماً، فقد أجاز النحاة النعت به، قال سيبويه: "ويدلك على ذلك قول العرب: "أخذ بنو فلان من بني فلان إبلاً مئة"، فجعلوا "مئة" وصفاً".<sup>(٢)</sup> وأنشد قول الأعشى:<sup>(٣)</sup>

لئن كنت في جب ثمانين قامة ورقيت أسباب السماء بسلم

ويرى سيبويه أن النعت بالعدد يكون حقيقياً كما سبق، أو سببياً نحو: "مررت برجل مئة إبلة". ولكن زعم يونس أنه لم يسمعه من ثقة.<sup>(٤)</sup>

وجعل ابن مالك النعت بالعدد من غير المطرد،<sup>(٥)</sup> ويذكر في موضع آخر أن النعت به مما يقارب فيه الأطراد.<sup>(٦)</sup> ولكن الرضي يرى أنه من القياسي الوصف بالمقادير،<sup>(٧)</sup> نحو: "عندي رجال ثلاثة"، وقال عليه الصلاة والسلام: "الناس كإبل مائة، لا تجد فيها راحلة واحدة".<sup>(٨)</sup>

وقد جاء النعت بالعدد في القرآن الكريم في مواضع كثيرة،<sup>(٩)</sup> منها قوله تعالى: ﴿في ظلمات ثلاث﴾ [الزمر/٦]، وقوله تعالى: ﴿وكنتم أزواجاً ثلاثة﴾ [الواقعة/٧]، وقوله تعالى: ﴿تسبح له السموات السبع﴾ [الاسراء/٤٤].

(١) النحو الوافي: ٥٥٤ / ٤

(٢) الكتاب: ٢٣١ / ١

(٣) البيت للأعشى في ديوانه: ١٧٣، والكتاب: ٢٣١ / ١، وشرح المفصل: ٧٤ / ٢، ولسان العرب: (سبب)، و(ثمن)، و(رقا).

(٤) الكتاب: ٢٣١ / ١

(٥) شرح التسهيل: ٣١٣ / ٣

(٦) السابق: ٣١٥ / ٣

(٧) شرح الكافية للرضي: ٣٢٠ / ٢، وارتشاف الضرب: ٥٨٧ / ٢، ٥٨٨، والمساعد على تسهيل الفوائد: ٤١٢ / ٢

(٨) ورد الحديث في مسند أحمد بن حنبل: ٧ / ٢، ٤٤، ٧٠، ٨٠، وسنن الترمذي: آداب ٨٢، وسنن ابن ماجه: فتن ١٦

(٩) دراسات لأسلوب القرآن الكريم: المجلد ٢٠٥ / ١٠



وقد استعمل محمود حسن إسماعيل العدد نعتاً في شعره خمس عشرة مرة، بنسبة ٢,٠٪، من ذلك قوله في قصيدة "وادي النسيان":<sup>(١)</sup>

وهوى أحال الشرق قلباً ثانياً في صدره بأسى النوازل يشعرُ

#### ٩- النعت باسم الجنس.

ضعف النحاة النعت باسم الجنس، قال سيبويه: وتقول: "مررت برجل أسد شدة وجرأة" إنما تريد مثل الأسد. وهذا ضعيف قبيح. لأنه اسم لم يجعل صفة، وإنما قاله النحويون، تشبيهاً بقولهم: "مررت بزيد أسداً شدة".<sup>(٢)</sup> وقال في موضع آخر: "... وبعض العرب يجره كما يجر "الخز" حين يقول: "مررت برجل خز صفته"، ومنهم من يجره وهم قليل، كما تقول: "مررت برجل أسد أبوه"، إذا كنت تريد أن تجعله شديداً".<sup>(٣)</sup>

والواضح من كلام سيبويه أن جواز النعت باسم الجنس محمول على المجاز وهذا ما ذهب إليه جمهور النحاة.<sup>(٤)</sup> قال ابن مالك: "... والنعت القائم بمسماه معنى ينزله منزلة المشتق كـ "مررت برجل أسد أبوه"، و "لبست ثوباً حريراً ملمسه"، و "شربت ماء عسلاً طعمه"، تريد ماءً شديداً الحلاوة، وثوباً شديداً الليونة، فلو أردت أن الماء مشوب بعسل، وأن الثوب مجعول في نسجه حرير لم يجز النعت، ومن هذا النوع قول الشاعر:<sup>(٥)</sup>

وليل يقول الناس من ظلماته      سواء صحاحات العيون وعورها

كأن لنا منه بيوتاً حصينة      مسوحاً أعاليها وساجاً كسورها

فأجرى مسوحاً وساجاً مجرى سود".<sup>(٦)</sup>

وذهب أبو حيان إلى أن الوصف بالأسماء لا يطرد، وإن كان قد جاء شيء منه،<sup>(٧)</sup> ويعمل المبرد ذلك بقوله: "فحق الجواهر أن تكون منعوتة، ليعرف بعضها من بعض، وحق الأسماء المأخوذة من الأفعال أن تكون نعوتة".<sup>(٨)</sup>

وجعل الرضي النعت باسم الجنس من غير الشائع، وهو عنده ضروب:<sup>(٩)</sup>

(١) الأعمال الكاملة للشاعر: ٢٢٦/١

(٢) الكتاب: ١٩٨/١

(٣) السابق: ٢٣١/١

(٤) شرح المفصل: ٤٩/٣، والأشياء والنظائر: ٢٧٤/٢، وشرح الكافية للرضي: ٣٢٢، ٣٢١/٢

(٥) البيتان منسوبان لمضر بن ربيعة في خزائن الأديب: ٢٩١/٢، وديوان المعاني: ٣٤٣/١، وبلا نسيب في لسان العرب: (سوح)، ومسوحاً: جمع مسح وهو نسيج من الشعر الأسود. والسياج: نوع من الشجر خشبه أسود، يريد أن أعاليها أشد سواداً من جواتبها.

(٦) شرح التسهيل: ٣١٥/٣

(٧) البحر المحيط: ٢٧١/٧

(٨) المقتضب: ٢٦٠/٣

(٩) شرح الكافية للرضي: ٣٢٢، ٣٢١/٢

أحدها: جنس مشهور بمعنى من المعاني يوصف به جنس آخر، كقولك: "مررت برجل أسد، قال المبرد: هو بتقدير "مثل"، أي: مثل أسد، وقال غير المبرد: بل بتأويل الجوهر في مثل هذا، بما يليق به من الأوصاف، فمعنى: "برجل أسد"، أي: جريء، و "برجل حمار" أي بليد.

وثانيها: جنس يوصف به ذلك الجنس، فيكرر اللفظ، بمعنى الكامل، نحو: "مررت برجل رجل"، أي: كامل في الرجولية.

وثالثها: جنس مصنوع منه الشيء، يوصف به ذلك الشيء، نحو: "هذا خاتم حديد" وجواز هذا على المعنى، بتأويل: معمول من حديد.

هذه أهم آراء النحاة في النعت باسم الجنس، وأغلبها على أن النعت به ضعيف، ويحمل ما جاء منه على المجاز، وهذا ربما يوافق لغة النثر، لكن الشعر نمط لغوي خاص، يجوز فيه ما لا يجوز في غيره من الكلام؛ لذا فلا مانع من القول بجواز النعت باسم الجنس، ولا سيما أن له ما يوافقه في الشعر القديم، والقرآن الكريم. فقد جاء النعت باسم الجنس في القرآن الكريم، من ذلك قوله تعالى: ﴿وَبَدَلْنَاهُمْ جَنَّتَيْنِ ذَوَاتِي أَكْلِ خَطٍ وَأَثَلٍ﴾ [سبا/ ١٦]. قال الزمخشري في توجيه هذه الآية: "وجه من نون أن أصله: ذواتي أكل أكل خط، فحذف المضاف، وأقيم المضاف إليه مقامه، أو وصف الأكل بالخط كأنه قيل: "ذواتي أكل بشع".<sup>(١)</sup>

وقد نعت محمود حسن إسماعيل باسم الجنس إحدى عشرة مرة بنسبة ١,١٪، وقد تعددت استعمالاته له، فمنه قوله في قصيدة "خمر آذار":<sup>(٢)</sup>

ورعاه سيف "إبراهيم" والعزم الحديد  
فليعد في جبهة الدنيا يحامي ويسود

ومنه كذلك النعت به لـ (أي) الواقعة منادي، ومن ذلك قوله في قصيدة "اسألوا عنه":<sup>(٣)</sup>

أيها الناي الذي حملته  
ما الذي تحمل من غيب الزمان؟!

كما صاغ الشاعر منه للنعت به، ومن ذلك قوله في قصيدة "عند زهرة الفول":<sup>(٤)</sup>

وإذا ما الأصيل أهرق فيه  
شمت أغصاته ذوائب شعر  
جام صهبائه العتيق المعسجد  
مذهبات على نواصي خرد

(١) تفسير الكشاف للزمخشري: ٥٧٦/٣. وانظر: دراسات لأسوب القرآن الكريم: مجلد ١٠ / ٣٧٧ - ٣٧٩

(٢) الأعمال الكاملة للشاعر: ٦٠٥/١

(٣) السابق: ٤٦٩/١

(٤) السابق: ٧٩/١

يتضح من هذه الاستعمالات المتعددة لاسم الجنس أن الشاعر كان على علم واع بدور الكلمة في القصيدة؛ لذا فهو يعاملها بأساليب مختلفة، حتى تبدو متألثة مشحونة بالدلالات، فمرة نراه يستخدم اسم الجنس نعتاً بصورته التي وضع عليها، كما هو واضح في الموضع الأول، ومرة أخرى يشتق منه وينعت بهذا المشتق - كما هو واضح في الموضع الأخير - فيؤدي هذا المشتق دوراً بالغاً ثرياً بالدلالات وملائماً للسياق في رسم اللوحة التي أرادها الشاعر لذلك الوقت البديع (وقت الأصيل).

ليس ذلك فحسب، بل إن الشاعر مدرك تمام الإدراك لضرورة تضامن الكلمة مع غيرها من الكلمات في إنتاج المعنى الكلي، فنجد في الموضع الأخير يستعمل "أهرق" بدلاً لـ "أراق"، والفرق بين الفعلين في الصورة الصوتية، لا في الصيغة أو المعنى، واستعمل "صهباء" بدلاً لـ "الخمرة"؛ ليدل على لونها الذي عصرت منه، وبذلك تتضامن هذه الكلمة مع كلمتي: (المعسجد، ومذهبات) في إنتاج الدلالة اللونية الملائمة للسياق. كما استعمل "خرد" ذلك الجمع النادر بدلاً لـ "خرائد" جمع "خريدة"، وهي البكر من النساء التي لم تمسس قط؛ حيث إن "فعيلة" لا تجمع على "فعل"، ثم نراه يحذف الموصوف "ويقيم الصفة مقامه، والتقدير: نواصي نساء خرد.

كل ذلك يدل على براعة الشاعر في تفجير طاقات اللغة، وتحريك كوامن دلالاتها؛ فلم تكن اللغة عنده وسيلة بمقدار ما كانت غاية في حد ذاتها، كما يدل على أصالته في استخدام القديم والنادر من ألفاظها، وهذا يُضَمُّ إلى عمل الشاعر على إثراء الرصيد اللغوي الذي يمكن التصرف فيه، وهو عمل على إحياء مهمل اللغة.



## ١٠ - النعت بـ "مثل".

لا خلاف بين النحاة في جواز النعت بـ "مثل"، قال سيبويه: "ومن النعت أيضاً: "مررت برجل مثلك". فـ "مثلك" نعت على أنك قلت: "هو رجل كما أنك رجل"، ويكون نعتاً على أنه لم يزد عليك ولم ينقص عنك في شيء من الأمور. ومثله: "مررت برجلٍ مثلك" أي: صورته شبيهة بصورتك..<sup>(١)</sup>

وقال أبو علي الفارسي: "... وجاز أن يكون "مثل" وإن كان مضافاً إلى معرفة وصفاً لنكرة؛ لأن "مثلاً" لا يختص بالإضافة، لكثرة الأشياء التي يقع التماثل بها من المتماثلين، فلما لم تخصصه بالإضافة ولم تزل عنه الإبهام والشيع الذي كان فيه قبل الإضافة، بقي على تنكيره، فقالوا: مررت برجل مثلك".<sup>(٢)</sup>

مما سبق يتضح أنه ينعت بـ "مثل"، ويكون معناها: الشبه مع عدم الزيادة أو النقصان، وينعت بها النكرة مع إضافتها إلى المعرفة.

وقد ورد النعت بـ "مثل" في القرآن الكريم في مواضع كثيرة،<sup>(٣)</sup> منها قوله تعالى: ﴿فإن للذين ظلموا ذنوباً مثل ذنوب أصحابهم﴾ [الذاريات/٥٩]، وقوله تعالى: ﴿ما هذا إلا بشرًا مثلكم﴾ [المؤمنون/٢٤].

وقد نعت محمود حسن إسماعيل بـ "مثل" عشر مرات، بنسبة ١٠,١ ٪، ومن ذلك قوله في قصيدة "الأرض":<sup>(٤)</sup>

ونيلها كم حرك الإلهام  
وسلسل النشيد والأنغام!  
خضراء .. مثل الحب، مثل الأمل  
وضيئة .. مثل جبين الرسل

(١) الكتاب: ٤٨٩/١ طبعة دار الكتب العلمية- بيروت.

(٢) أمالي ابن الشجري: ٦٠٢/٢ تحقيق د. محمود الطناحي.

(٣) دراسات لأسلوب القرآن الكريم: مجلد ١٠ / ٣٧١

(٤) الأعمال الكاملة للشاعر: ١٨٥٨/٤

## ١١- النعت بـ "غير".

اتفق النحاة على جواز النعت بـ "غير"، وجعلوا الأصل في استعمالها أن تكون وصفاً، وحملت على "إلا" في الاستثناء. قال أبو البقاء: "الأصل في إلا الاستثناء وقد استعملت وصفاً، والأصل في غير أن تكون صفة، وقد استعملت في الاستثناء".<sup>(١)</sup> وجعل سيبويه من النعت قولك: "مررت برجل غيرك"، فـ "غيرك" نعت تفصل به بين من نعت به بـ "غير" وبين من أضفتها إليه حتى لا يكون مثله أو يكون مر باثنين".<sup>(٢)</sup>

معنى كلام سيبويه أنه ينعت بـ "غير" لرفع المماثلة المحتملة بين الاسم الموصوف والاسم الذي تضاف إليه غير. وفي هذا يقول الرضي: "اعلم أن أصل "غير": الصفة المفيدة لمغايرة مجرورها لموصوفها، إما بالذات، نحو: "مررت برجل غير زيد"، وإما بالصفات، نحو: "دخلت بوجه غير الوجه الذي خرجت به"، والأصل هو الأول، والثاني مجاز؛ فإن الوجه الذي تبين فيه أثر الغضب كأنه غير الوجه الذي لا يكون فيه ذلك بالذات".<sup>(٣)</sup>

و "غير" من الأسماء الموعلة في التكرير، بحيث لا تتعرف بالإضافة إلى المعرفة؛ لشدة إبهامها.<sup>(٤)</sup> ولكن قال الزجاج: "إذا أضفت "غيراً" إلى معرف له ضد واحد فقط تعرف "غير" للاحصار الغيرية، كقولك: "عليك بالحركة غير السكون"، فلذلك كان قوله تعالى: ﴿غَيْرِ الْمَغْضُوبِ عَلَيْهِمْ﴾ [الفاتحة/٧] صفة: ﴿الَّذِينَ أَنْعَمْتَ عَلَيْهِمْ﴾ [الفاتحة/٧]، إذ ليس لمن رضي الله عنهم ضد غير المغضوب عليهم، فتعرف ﴿غَيْرِ الْمَغْضُوبِ عَلَيْهِمْ﴾ لتخصصه بالمرضي عنهم".<sup>(٥)</sup>

معنى ما سبق أن "غير" تأتي نعتاً للنكرة، أو لمعرفة قريبة منها، وحينئذ يضعف إبهامها إذا وقعت بين صدين.

وقد نعت الشاعر بـ "غير" خمس مرات في شعره، بنسبة ٠,٠٦٪، ومن ذلك قوله في قصيدة "صرخ القيد":<sup>(٦)</sup>

لا تظنوا السجون تفعل شيئاً غير بعث الرفات تحت القبور

(١) الاشباه والنظائر: ٩٢/٢

(٢) الكتاب: ٤٨٩/١ طبعة دار الكتب العلمية- بيروت

(٣) شرح الكافية للرضي: ١٥٦/٢

(٤) السابق: ٢٤٠/٢ وانظر: معني اللبيب: ١٧٩/١، ١٨٠

(٥) شرح الكافية للرضي: ٢٤٠/٢ وانظر: الإتقان في علوم القرآن: ١٩/٢

(٦) الأعمال الكاملة للشاعر: ٩١٤/٢

وقوله في قصيدة "تغيير":<sup>(١)</sup>

غيريني ..

.. فأنا أشتاق أن أبصر شيئاً غير نفسي

وهنا يلح الشاعر علي تغيير الأوضاع الناتجة عن السلبية وضعف النفوس، بل يلح علي تغيير نفسه ليخرج من هذه الدائرة التي سقط فيها المراءون.

---

(١) السابق: ١٨٤٣/٣



## ١٢- النعت بـ "سوى".

"سوى" من الأسماء التي قد توغل في التنكير، بحيث لا تتعرف بالإضافة إلى المعرفة،<sup>(١)</sup> واختلف حولها الكوفيون والبصريون؛ فذهب الكوفيون إلى أن "سوى" تكون اسماً وتكون ظرفاً، واستدلوا على أنها تكون اسماً- بمنزلة "غير" ولا تلزم الظرفية- بدخول حرف الجر عليها، ومن ذلك قول الأعشى: <sup>(٢)</sup>

تجائف عن جو اليمامة ناقتي وما قصدت من أهلها لسوائكا

فدخول حرف الجر عليها دل على أنها لا تلتزم الظرفية.<sup>(٣)</sup>

أما البصريون، فذهبوا إلى أنها لا تكون إلا ظرفاً، واحتجوا بأن قالوا: "إنما قلنا ذلك لأنهم ما استعملوه في اختيار الكلام إلا ظرفاً .. نحو قولهم: "مررت برجل سواك"، أي: مررت برجل مكانك، أي: يغني غناءك ويسد مسدك ... وأما ما أنشدوه من قول الشاعر: "وما قصدت من أهلها لسوائكا"، فإنما جاز ذلك لضرورة الشعر، وعندنا أنه يجوز أن تخرج عن الظرفية في ضرورة الشعر".<sup>(٤)</sup>

معنى ما سبق أن البصريين قد جوزوا خروج "سوى" عن الظرفية، ولكن قصرنا ذلك على ضرورة الشعر، وهذا ما ذهب إليه أبو علي الفارسي في كتاب الشعر.<sup>(٥)</sup> ولكن يرد ابن الشجري على ذلك بأن العرب إنما استجازت خروج "سوى" عن الظرفية تشبيهاً لها بغير، من حيث استعملوها استثناءً. واستدل على ذلك بقول الأعشى السابق، وعلق عليه قائلاً: "... ومن خطأ الأعشى في لغته التي جبل عليها، وشعره يستشهد به في كتاب الله تعالى، فقد شهد على نفسه بأنه مدخول العقل، ضارب في غمرة الجهل".<sup>(٦)</sup>

وإن كان في هذا الكلام شيء من المبالغة إلا أن صاحبه يريد به الاتساع في لغة العرب التي شرفها الله- عز وجل- بنزول القرآن الكريم بها.

(١) شرح الكافية للرضي: ٢٤٠/٢

(٢) البيت في ديوانه: ص ٨٩، والكتاب: ٣٢/١، ٤٠٨، والمقتضب: ٣٤٩/٤، وأمالي ابن الشجري: ٢٣٥/١، ٤٥/٢، ١١٩، ١٢١، والإنصاف: ٢٩٥، وشرح المقصل: ٤٤/٢، ٨٤، وضرائر الشعر: ٢٩٢، وخزانة الأدب: ٤٣٥/٣

(٣) الإنصاف في مسائل الخلاف: مسألة: (٣٩) ٢٩٤/١، ٢٩٥

(٤) الإنصاف: ٢٩٦/١، ٢٩٧

(٥) كتاب الشعر، أو شرح الأبيات المشككة الإعراب لأبي علي الفارسي: ٤٥٢/٢، ٤٥٣

(٦) أمالي ابن الشجري: ٣٧٢/٢، ٣٧٣

وقد نعت محمود حسن إسماعيل بـ "سوى" خمس مرات، بنسبة ٠,٠٦٪، ومن ذلك قوله في قصيدة: "أغاني الرق":<sup>(١)</sup>

والموت وعد لا تشل الحياه	إلا بأصفاده
أريد لو أعرف عهداً سواه	أوفى بميعاده!

---

(١) الاعمال الكاملة للشاعر: ٦٦٤/١

## ثانياً: النعت بالجملة.

ينعت بالجملة على أن يكون منعوتها نكرة محضة،<sup>(١)</sup> وإنما جاز نعت النكرة بها دون المعرفة؛ لمناسبتها للنكرة، من حيث يصح تأويلها بالنكرة، كما تقول في "قام رجل ذهاب أبوه، أو: أبوه ذاهب": "قام رجل ذاهب أبوه"، وكذا تقول في "مررت برجل أبوه زيد": إنه بمعنى: كائن أبوه زيدا.<sup>(٢)</sup>

فيتحقق بوصفها للنكرة شرط التطابق بين النعت والمنعوت في التعريف والتكثير؛ ومن ثم لم يجز نعت المعرفة بالجملة، أو كون الجملة نعتاً للمعرفة لما يترتب عليه من فقدان ذلك الشرط.

ولكن اللغة لم تقف عند هذا الحد؛ فأشار النحاة إلى أن اسم الموصول موضوع في اللغة ليكون وصلة إلى وصف المعارف بالجمل،<sup>(٣)</sup> قال ابن جني: "لما أرادوا أن يصفوا المعرفة بالجملة كما وصفوا بها النكرة، ولم يجز أن يجروها عليها لكونها نكرة، أصلحوا اللفظ بإدخال "الذي" لتباشر بلفظ حرف التعريف المعرفة، فقالوا: "مررت بزيد الذي قام أخوه، ونحوه..."،<sup>(٤)</sup> ويكون الموصول حينئذ هو الصفة في اللفظ، أما جملة الصلة فهي الصفة في المعنى؛ لأنها الغرض الأساسي، واسم الموصول مجرد وصلة للنعت بها، كما دل على ذلك قول ابن يعيش: "فجاءوا حينئذ بالذي متوصلين بها إلى وصف المعارف بالجمل، فجعلوا الجملة التي كانت صفة للنكرة صفة للذي وهو الصفة في اللفظ، والغرض الجملة، كما جاءوا بأي متوصلين بها إلى نداء ما فيه الألف واللام فقالوا: يا أيها الرجل، والمقصود نداء الرجل، وأي وصلة..."<sup>(٥)</sup> لذا يذهب بعض الباحثين إلى أن جملة الصلة هي في الحقيقة جملة نعت، خصصتها العربية لنعت المعرفة، كما خصصت جمل النعت الأخرى لنعت النكرة، يدل على ذلك اتفاق جملة الصلة في كثير من أحكامها مع جملة النعت.<sup>(٦)</sup>

(١) النكرة المحضة هي التي تخلو من (ال الجنسية)، ومن كل شيء آخر يخص ويقلل الشبوع؛ كالإضافة، والنعت، وسائر القيود التي تفيد التخصيص. أما النكرة غير المحضة، فهي التي لم تتخلص مما سبق؛ بأن يكون المنعوت مشتملاً على "ال الجنسية"، التي تجعل لفظه معرفة، ومعناه نكرة، كقول الشاعر:

ولقد أمر على اللئيم بعيني فمضيت ثمت قلت: لا يعنيني

وإما مقيداً بقيد يفيد التخصيص. وما يلاحظ أن المنعوت إذا كان نكرة غير محضة، فإن الجملة بعده. وكذا شبهها. لا تتعين نعتاً، وإنما يجوز أن تكون نعتاً، وأن تكون حالاً. انظر: النحو الوافي: ٤٧٢/٣، وشرح الكافية للرضي: ٢٠٩/١، ٣٢٥/٢.

(٢) شرح الكافية للرضي: ٣٢٣/٢

(٣) شرح المفصل: ١٤١/٣، والأشباه والنظائر: ١٦٢/١، ١٦٣، ودلائل الإعجاز: ١٩٩، ٢٠٠

(٤) الخصائص: ٣٢١/١

(٥) شرح المفصل: ١٤١/٣

(٦) نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية: ١٩٨، ١٩٩



واشترط النحاة للنعت بالجملة ما يلي:

١- أن تكون الجملة خبرية؛ لأن النعت يفيد تخصيص منوعة، فلا بد أن يكون معلوماً للسامع من قبل، وهذا غير متحقق في غير الخبري؛ إذ لا وجود له في الخارج الواقعي قبل النطق، فلا يتصور إفادته بالتخصيص.<sup>(١)</sup>

لذا يقول الرضي: "وإنما وجب في الجملة التي هي صفة، أو صلة، كونها خبرية، لأنك إنما تجيء بالصفة والصلة لتعرف المخاطب بالموصوف والموصول المبهمين، بما كان المخاطب يعرفه قبل ذكرك الموصوف والموصول، من اتصافهما بمضمون الصفة والصلة، فلا يجوز إذن، إلا أن تكون الصفة والصلة جملتين متضمنتين للحكم المعلوم عند المخاطب حصوله قبل ذكر تلك الجملة، وهذه هي الخبرية، لأن غير الخبرية إما إنشائية، نحو: "بعت" و "طلقت"، و "أنت حر"، ونحوها، وإما طلبية كالأمر والنهي والاستفهام والتمني والعرض، ولا يعرف المخاطب حصول مضمونها إلا بعد ذكرهما".<sup>(٢)</sup>

وفي هذا تنبيه إلى أن أداء الوظيفة الدلالية للموقع النحوي المعين، يرتبط بصيغة الكلمات، أو العنصر اللغوي الذي يشغل هذا الموقع.<sup>(٣)</sup>

٢- أن تشتمل جملة النعت على رابط يربطها بالمنعوت؛ لأن النعت والمنعوت كالاسم الواحد،<sup>(٤)</sup> أو كالكلمة الواحدة، فإذا ما طال النعت بالجملة كان من اللازم ارتباطها بالمنعوت، وفي ذلك يقول الرضي: "إنما اشترط الضمير في الصفة والصلة ليحصل به ربط بين الموصوف وصفته، والموصول وصلته، فيحصل بذلك الربط اتصاف الموصوف والموصول بمضمون الصفة والصلة، فيحصل لهما بهذا الاتصاف تخصص أو تعرف، فلو قلت: "مررت برجل قام عمرو" لم يكن الرجل متصفاً بقيام عمرو بوجه، فلا يتخصص به، فإذا قلت: "قام عمرو في داره" صار الرجل متصفاً بقيام عمرو في داره".<sup>(٥)</sup>

والضمير الذي يربط جملة النعت بالمنعوت دور في تحقق التماسك النصي- وهذا ما أكده علماء النص- من خلال إحالته إلى عناصر سبق ذكرها في النص. فضلاً عن أن الغرض من الربط به هو الاختصار وأمن اللبس بالتكرار وإعادة الذكر؛ ففي قولك: "هذا رجل قلبه رحيم"، نجد أن "الهاء" هي الضمير الذي ربط بين النعت الجملة والمنعوت، والبنية المضمرة هنا هي: هذا رجل. قلب الرجل رحيم. فوجود الضمير يشير إلى تعلق الجملة الثانية بصاحب

(١) التوابع بين القاعدة والحكمة: ٦٥

(٢) شرح الكافية للرضي: ٣٢٤/٢

(٣) التوابع بين القاعدة والحكمة: ٦٦

(٤) الكتاب: ٤٢١/١

(٥) شرح الكافية للرضي: ٣٢٥/٢، وراجع: المقتضب: ١٢٨/٤، والخصائص: ٢٩٣/١

الضمير، ولولا وجود الضمير لنشأ لبس في فهم الانفصال بين الجملتين، ولأدى ذلك إلى لبس آخر في فهم أن "الرجل" في الجملة الثانية غير "الرجل" في الجملة الأولى.<sup>(١)</sup>

وفيما يلي جدول إحصائي لأنواع الجمل المنعوت بها في شعر محمود حسن إسماعيل، ويليه جدول آخر للنعوت الكلية في شعره، ثم تفصيل ما بهما.

---

(١) نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية: ١٥٣

جدول إحصائي للتنوع الجمالية وشبهها في شعر محمود حسن إسماعيل

المجموع	شبهة الجملة		الإشكالية	الشرطية	القطر										الأسطورة	نوع الجملة وشبهها		
	الجار والمجور	الظرفي			المضالية				المضورية				النسخة المبدوعة بـ:				المعركة بين الخير والشر	
					المتينة المبنية للمجهول	المتينة	المتينة المبنية للمجهول	المتينة	المتينة المبنية للمجهول	المتينة	المتينة المبنية للمجهول	المتينة	المتينة المبنية للمجهول					
														المتينة المبنية للمجهول				المتينة
٤٢٧	٩١	١٩	١٠	١١	٢	٩٤	١	٨	٦	١٥٣	-	٤	-	٤	٤	٢٠	أغاني الكوخ	الحيوان
٦٤٥	٨٠	١٤	٥	٢٨	١١	١٢٨	٤	١٦	١٥	٢٣١	-	١٢	١	١٢	٢٠	٥٨	هكذا اغني	
٤٣٨	٢٠	١٠	٥	٨	٨	١٢١	٧	١٩	٤	١٣١	-	٢	١	٢	٢١	٦٨	الملك	
٥٢٣	٥٠	١٩	٤	٥	٨	١٤٩	٨	٢٢	٧	١٦٦	-	٢	-	٧	١٧	٥٩	أين العطر	
٦٣٧	٦٣	١٧	٥	١٣	١٠	١٧٧	١	٢٣	٣	١٩٩	-	٧	٣	٢	٧٤	٩٠	نزل وأصفاد	الحيوان
٤٥٨	٦٤	٨	١	٦	-	١٦٩	٤	٢٧	٨	١١٣	-	-	١	-	١٦	٢٩	قلبي قوسين	
١٩٤	٢٠	٦	-	٢	٢	٦٣	-	١٠	١	٦٠	١	١	-	-	٦	١٢	لا بد	
١٦٤	٢٢	٣	١	-	٢	٥١	٣	٥	٣	٤٦	-	-	-	-	٥	١٣	القهقهرون	
٣٢١	٧١	٥	-	٣	١	١٢٣	-	٥	١	٧١	-	-	-	-	٣	٢٨	صلاة ورفض	الحيوان
١٣٥	٢٣	٣	-	١	-	٤٥	-	١	١	٤٤	-	-	-	-	١	١٦	هدير اليرزخ	
١٠٢	٢١	٤	-	-	١	٤٤	-	-	-	٢٣	-	-	-	-	١	٧	صوت من الله	
٢٢٣	٢٣	٧	-	-	١	٩٨	-	٧	-	٥١	-	-	١	١	٣	٢١	نهر الحقيقة	
٤٠١	٥٩	١٤	٢	-	٤	١٥٣	٢	٢٣	٧	٧٩	-	-	٤	-	١١	٤٤	موسيقا من السر	الحيوان
١٤٩	٢٦	٦	١	١	-	٢٤	٢	١١	٧	٣٩	-	١	-	-	٤	١٧	رياح المغيب	
٤٨١٧	٦٨٣	١٢٥	٢٤	٧٩	٥٠	١٤٤٩	٢٢	١٧٧	٦٣	١٤٠٣	١	٢٩	١١	٢٣	١٢٦	٥٠٢	المجموع	
٥٤,٢	٧,٧	١,٥	٠,٤	٠,٦	٠,٦	١٦,٣	٠,٤	٢,٥	٠,٧	١٥,٨	٠,٠١	٠,٣	٠,١	٠,٤	١,٥	٥,٦	النسبة المئوية%	



## جدول إحصائي للنعوت الكلية في شعر محمود حسن إسماعيل

عدد الديوان	النعت بالمفرد	النعت بالجملة	النعت بشبه الجملة	مجموعها الكلي	نسبتها المئوية
أغاني الكوخ	٦٠٣	٣١٧	١١٠	١٠٣٠	%١١,٦
هكذا أغني	٥٧٦	٥٥١	٩٤	١٢٢١	%١٣,٧
الملك	٣٦٤	٣٩٨	٤٠	٨٠٢	%٩,١
أين المفر	٤٥١	٤٥٤	٦٩	٩٧٤	%١٠,٩
نار وأصفاد	٤٧٦	٥٥٧	٨٠	١١١٣	%١٢,٥
قاب قوسين	٤١٥	٣٨٦	٧٢	٨٧٣	%٩,٨
لا بد	١٧٠	١٥٨	٣٦	٣٦٤	%٤,١
التائهون	١١٧	١٢٩	٣٥	٢٨١	%٣,٢
صلاة ورفض	٢٤٧	٢٤٥	٧٦	٥٦٨	%٦,٤
هدير البرزخ	٥٨	١٠٩	٢٦	١٩٣	%٢,٢
صوت من الله	١٢١	٧٧	٢٥	٢٢٣	%٢,٥
نهر الحقيقة	١٣٩	١٨٣	٤٠	٣٦٢	%٤,١
موسيقا من السر	٢٤٦	٣٢٨	٧٣	٦٤٧	%٧,٣
رياح المغيب	٩٥	١٠٧	٤٢	٢٤٤	%٢,٧
المجموع	٤٠٧٨	٣٩٩٩	٨١٨	٨٨٩٥	%١٠٠

من خلال الجدول السابق يتضح لنا ما يأتي:

١ - استعمل الشاعر محمود حسن إسماعيل التركيب النعتي بأنواعه الثلاثة في شعره (٨٨٩٥) مرة.

٢ - يعد النعت بالمفرد أكثر أنواع النعت تردداً في شعر الشاعر، يليه النعت بالجملة، فالنعت بشبه الجملة.

٣ - جاء ديوان هكذا أغني "أكثر الدواوين التي تردد فيها النعت بوفرة متلاحقة من الشاعر؛ وذلك لكثرة القضايا التي تضمنتها هذا الديوان، حيث تناول فيه الشاعر الحديث عن محبوبته في أكثر من قصيدة، ثم تطرق إلى القضايا الوطنية، فتحدث عن الحرية المؤودة، وعن الشهداء الذين ضحوا بحياتهم لاستعادة عزتهم وكرامتهم، وعن فلسطين الدامية، ثم تحدث عن الفلاح وبؤسه وشقائه، وعن الثور، والغراب، والكوخ، وغير ذلك مما استلزم هذه الكثرة الهائلة من النعوت.

٤ - جاء ديوان "هدير البرزخ" أقل الدواوين التي تردد فيها النعت؛ فهو ملحمة مطولة جاءت حاملة اسم الديوان نفسه. وفيما يلي تفصيل الجدولين السابقين.

### ١ - النعت بالجملة الاسمية.

المقصود بها تلك الهيئة التركيبية المكونة في أبسط صورها مما يعرف بالمبتدأ والخبر، أو الجملة الاسمية.<sup>(١)</sup>

وتحديد مناطق الاسمية هو تحديد - في الوقت نفسه - لمناطق تفجير الفاعلية والإثارة كما أن تحديد مناطق الفعلية هو تحديد لطبيعة هذه الإثارة في امتدادها الحدتي والزمني.<sup>(٢)</sup>

وقد استعمل الشاعر الجملة الاسمية نعتاً ما يقرب من (٦٨٢) مرة، بنسبة ٧,٧٪ من مجموع النعوت المستعملة في شعره. وهي نسبة قليلة إذا ما قورنت بالنعت بالجملة الفعلية على نحو ما سيأتي. وذهب بعض الباحثين إلى أن النعت بالجملة الاسمية نادر في العربية عموماً، وفي القرآن كذلك؛ لأن النعت الفعلي أقرب إلى الحركة والتصوير وتكرار الفعل، أما النعت بالجملة الاسمية فيدل غالباً على الثبوت.<sup>(٣)</sup> وهذا يدل على أن سلطة الفعل وسلطة الاسم تتحاوران؛ فالفعل يطارد الاسم، والاسم يطارد الفعل، يريد الفعل أن يتحرك، ويريد الاسم غير ذلك؛ فهو يريد أن يتحقق ويثبت، أو يستقر ويسكن.<sup>(٤)</sup>

ومن أنماط النعت بالجملة الاسمية في شعر الشاعر ما يلي:

#### ( أ ) الجملة الاسمية المكونة من المسند إليه والمسند.

وقد نعت بها الشاعر في اثنتين وخمسمائة مرة (٥٠٢)، بنسبة ٧٣,٤٪ من مجموع الجملة الاسمية المنعوت بها في شعره. ومن ذلك قوله في قصيدة "في وادي النسيان":<sup>(٥)</sup>

يا قير! لي تحت الصفائح شاعر      تاريخه من نحسه متفجر  
عبر الحياة فما صغت لنشيده      أذن، ولا واسته عين تبصر

أنشد الشاعر هذه القصيدة في مهرجان ذكرى شاعر النيل (حافظ إبراهيم)، وليس من قبيل المصادفة أن يقع اختيار محمود حسن إسماعيل على شاعر النيل، ليتحدث عن نصيبه في الدنيا التي لم ينل منها ما كان يستحقه، وما كان يؤهله إليه فنه. وليس من قبيل المصادفة

(١) الجملة العربية: مكوناتها - أنواعها - تحليلها: ٧٦ . د. محمد إبراهيم عبادة.

(٢) مناورات الشعرية: ٥٩ . د. محمد عبد المطلب.

(٣) التركيب النعني في العربية: ٩٤

(٤) النقد العربي نحو نظرية ثانية: ٢٨

(٥) الأعمال الكاملة: ٣٢١/١

كذلك أن يرثي شاعرنا الكاتب الشاعر (مصطفى صادق الرافعي) بلحن حزين، ويخاطب مصر في مطلع قصيدته إذ يقول: (١)

لم يطب للنبوغ فيك مقام لا عليك الغداة- مني سلام!  
وذلك مطلع جديد في قصائد الرثاء، لم يكن مثل غيره من المطالع التقليدية التي تسكب الحسرة والفجعة على من مات؛ وذلك لأن الشاعر هنا يثير قضية حساسة. قضية النسيان وأزمة الأدباء في حياتهم وموقف الدولة الظلوم. فهي شكوى في تذكّر الموت من أجل الحياة. (٢) لذا نراه حين يعتب على مصر نسيانها (حافظ إبراهيم) قائلاً:

قم عاتب الأوطان (حافظ) هاتفاً بهواه .. إن جنانها متحجر  
شعر إذا ينساه شعبك جاحداً قالنيل في يوم الفخار سيذكر

كأنما يستحضر موقفاً مماثلاً إزاءه هو شخصياً، ويفصح عما تعانيه نفسه من هموم وأشجان؛ فلم يكن من المحظوظين الذين ينالون ما يشتهون، بل كان من المحرومين الذين حيل بينهم وبين همّهم العالية، وطموحهم المشبوب. يتضح هذا من خلال النداء في صدر البيت - (يا قبر) - الذي يدل على الأسى المسيطر على إحساس الشاعر، ثم التعبير بـ "لام الجر" التي توحي بما يشبه الملكية، و "ياء المتكلم" بما فيها من نبرة الأسى والإحساس بالذات، والتي توحي بالخصوصية الدالة على المشابهة والمماثلة في الصفات؛ فحال الشاعر مثل حال (حافظ) من قبله، من حيث إنهما لم يلقيا من الرعاية والتقدير ما هما جديران به، وإن كلا منهما لم يأت نصيبه بحساب، بل أتاها مصادفة، وهي مصادفة لا ترضي النفس العالية. ويؤكد الشاعر هذا المعنى من خلال التعت بالجملة الاسمية (تاريخه من نحسه متفجر) فيزداد بها المعنى رسوخاً واستقراراً وتأكيذاً، ويعمد الشاعر إلى الفصل بين المسند إليه (تاريخه). والمسند (متفجر) بشبه الجملة الجار والمجرور (من نحسه)؛ كيلا يظن القارئ ظناً حسناً بذلك التاريخ، فيقطع الشاعر أمام القارئ بهذا الفصل كل احتمال بإيجابية هذا التاريخ، ويضع - بدلاً منه - كل الاحتمالات السلبية المتممة للمعنى المقصود.

وقد بنى الشاعر قصيدته على حرف الراء ، ولم يقتصر حرف الراء على روي القصيدة، وإنما تردد داخل كل بيت بنسب متباينة. ومن المعروف أن الراء صوت مجهور لثوي متكرر وهو من أوضح الأصوات الساكنة في السمع، ومن الأصوات المتوسطة بين الشدة والرخاوة ، كما أنه صوت مكرر؛ لأن طرف اللسان حين ينطق به يحدث طرقاً لنا مرتين أو ثلاثاً ، (٣) وكان الشاعر اهتدى إلى هذا الحرف بإمكاناته الصوتية ليجهز بحزنه ويعطي هزة مكررة

(١) لسابق: ٣٤٧/١

(٢) محمود حسن إسماعيل بين الأصالة والمعاصرة: ١٢١

(٣) الأصوات اللغوية: ٦٢ ، ٦٦



لقارئه ويركز علي مأساة النسيان وأزمة الأدباء في حياتهم. بالإضافة إلي تكرار التصريح في هذا الموضع بعد أن اتخذ ركيزة موسيقية بدأ بها قصيدته بقوله:

حدث بمدرجة الرياح معفر  
البوم ضيف ترابه والقبر  
وذلك ليعطي كثافة موسيقية مؤثرة يجذب بها انتباه القارئ ويجمع فكره ، وهذا علي عادة الشاعر العربي الذي يري أن القصيدة توالي أصوات قبل أن تكون توالي صور ، وأن الشعر في جوهره تنظيم لنسق من أصوات اللغة. (١)

(ب) النعت بالجملة الاسمية المبدوءة بفعل ناسخ.

وقد نعت بها الشاعر ما يقرب من (١٣٦) مرة، بنسبة ١٩,٩٪ من مجموع الجملة الاسمية المنعوت بها في شعره. ومن ذلك قوله في قصيدة "الشجرة الهاربة": (٢)

يا زهرة كانت بوادي الهوى  
تندى على جدول الرقيق

(ج) النعت بالجملة الاسمية المبدوءة بحرف ناسخ.

وقد نعت بها الشاعر ما يقرب من (٣٣) مرة، بنسبة ٤,٨٪، ومن ذلك قوله في قصيدة "أنت دير الهوى، وشعري صلاة": (٣)

ولك الصوت ناغم! عاده الشو  
نبرات كأنها شجن الأو  
ق فأضحى حنينه يترسل  
تار في عود عاشق مترحل

(د) النعت بالجملة الاسمية المبدوءة بـ "لا" النافية للجنس.

وقد نعت بها الشاعر إحدى عشرة مرة، بنسبة ١,٦٪ ومن ذلك قوله في قصيدة "عهد الذئاب": (٤)

سبعون عاماً يدوخ الدهر في يدها  
وأنتم في خضم لا ضفاف له  
والنيل يزأر في القضبان كالأسد  
من التناؤ والتفريق واللد

(١) دراسات في النص الشعري: د. عبده بدوي ٧٥

(٢) الأعمال الكاملة: ٢٣٨/١

(٣) السابق: ٢٦٢/١

(٤) السابق: ٩٥٦/٢

## ٢- النعت بالجملة الفعلية.

المقصود بها الهيئة التركيبية المبدوءة في الأصل بفعل تام سواء أكان مبنياً للمجهول أم مبنياً للمعلوم، وسواء أكان متعدياً أم لازماً، وهذه الهيئة التركيبية هي المعروفة بالجملة الفعلية.<sup>(١)</sup>

وتحديد مناطق الفعلية - كما سبق - هو تحديد لطبيعة الإشارة في امتدادها الحدثي والزمني، بل إن متابعة مناطق (الفعلية) يمكن أن يمثل أداة بالغة الأهمية في تحديد طبيعة الناتج وردود الفعل المصاحبة له، من حيث يكون (الماضي) - غالباً - مؤشراً على العجز عن التغيير التنفيذي، كما يكون التعامل مع (المضارع) مؤشراً على إثارة منطقة الاحتمالات المتغيرة، بينما يكون (الأمر) مؤشراً على الرغبة الحميمة في تأجيل المعنى جملة.<sup>(٢)</sup>

والنعت بالجملة الفعلية أقوى منه بالجملة الاسمية؛ وذلك لاشتغال الفعلية على الفعل المناسب للوصف في الاشتقاق، وأما الاسمية، فقد تخلو من المشتق خلواً تاماً نحو: جاء رجل أبوه زيد.<sup>(٣)</sup>

كما أن النعت بالجملة الفعلية أكثر استعمالاً منه بالجملة الاسمية، بل يذهب بعض اللغويين إلى أن أساس التعبير في العربية إنما هو بالفعل، ومن هؤلاء "إسرائيل ولفنسون" الذي قال: "وقد نشأ من اشتقاق الكلمات من أصل هو فعل، أن سادت العقلية الفعلية - إذا صح هذا الاستعمال - على اللغات السامية، أي أن لأغلب الكلمات في هذه اللغات مظهراً فعلياً".<sup>(٤)</sup>

وكتب الأستاذ على الجارم مقالاً بعنوان "الجملة الفعلية أساس التعبير في اللغة العربية" جاء في أوله: "تقتضي العقلية العربية أن تكون الجملة الفعلية الأصل والغالب الكثير في التعبير، لأن العربي جرت سليلته ودفعته فطرته إلى الاهتمام بالحدث في الأحوال العادية الكثيرة...".<sup>(٥)</sup>

وقد لاحظ أحد الباحثين كثرة النعوت بالجملة الفعلية عن الجملة الاسمية في القرآن الكريم.<sup>(٦)</sup> وهذا ما يلاحظ على شعر محمود حسن إسماعيل، حيث بلغ مجموع النعت بالجملة الفعلية في شعره (٣٢٠٤) بنسبة ٣٦,٠٢٪ من مجموع النعوت المستعملة في شعره، ومن ثم

(١) الجملة العربية: مكوناتها - أنواعها - تحليلها: ٤

(٢) مناورات الشعرية: ٦٠

(٣) حاشية الصبان على شرح الأشموني: ٩٣/٣

(٤) تاريخ اللغات السامية: لإسرائيل ولفنسون ١٤

(٥) جارميات "بحوث ومقالات على الجارم": ٢٢٣

(٦) التركيب النعني في العربية: ٩٥

فإن نسبة النعت بالجملة الفعلية إلى النعت بالجملة الاسمية تبلغ ٤,٧٪،<sup>(١)</sup> أي أن النعت بالجملة الفعلية في شعر الشاعر يقرب من خمسة أضعاف النعت بالجملة الاسمية، وفيما يلي تفصيل لأنماط هذه الجمل وكيفية النعت بها.

#### ( أ ) النعت بالجملة الفعلية الماضوية.

استعمل الشاعر الجملة الفعلية الماضوية نعتاً في شعره ما يقرب من (١٤٩٦) مرة، بنسبة ٤٦,٧٪ من مجموع النعوت بالجملة الفعلية، وقد وظفها الشاعر على النحو التالي:

##### ١ - النعت بالجملة الفعلية الماضوية المنفية.

نعت الشاعر بالجملة الفعلية الماضوية المنفية في تسعة وعشرين موضعاً، ومن ذلك قوله في قصيدة "الغصن اليتيم":<sup>(٢)</sup>

الأرض أم رءوم، ما جفت ولداً      ولا تقطع من أرحامها سبباً

##### ٢ - النعت بالجملة الفعلية الماضوية المنفية المبنية للمجهول.

ولم ينعت الشاعر بهذا النمط إلا مرة واحدة، وهي قوله في قصيدة "حادي التغيير":<sup>(٣)</sup>

تنعى بها موفودة .. ما سنلت  
بأي ذنب، دون ذنب، قتلت!

##### ٣ - النعت بالجملة الفعلية الماضوية المثبتة.

وبلغ النعت بهذا النمط في شعر الشاعر (١٤٠٣)، بنسبة ٩٣,٨٪ من مجموع النعت بالجملة الفعلية الماضوية، وبذلك يعد هذا النمط أكثر الأنماط الماضوية المنعوت بها. ومنه قول الشاعر في قصيدة "الزلزال":<sup>(٤)</sup>

هي أمة زلزلت جنب مهادها      ونفخت ريح الموت في جنباتها

فالشاعر يتحدث عن "زلزال الأناضول" وما أحدثه في "تركيا"؛ فقد كان عذاباً من العذاب الأكبر بأهواله حتى قالوا: إنه أشد ما عرف من الزلازل وأخطرها وأفظعها موقعاً وأثراً؛<sup>(٥)</sup> لذا نراه يعبر عن ذلك بالفعل الماضي "زلزلت" وهو فعل الزلزال نفسه، ليدل على ثبوت الحدث وانتهائه، وأن أمر الزلزال الذي اضطربت به الأمة صار أمراً واقعاً.

(١) اعتمدت في الحصول على هذه النسب على الطريقة التي بينها الدكتور سعد مصلوح في كتابه: الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية: ٧٤

(٢) الأعمال الكاملة: ٨٩٧/٢

(٣) السابق: ١٣١٢/٢

(٤) السابق: ٢١٢٥/٤

(٥) الأدب في أسبوع: ٣٤٤ للأستاذ/ محمود محمد شاكر. مجلة الرسالة. العدد ٣٣٩ - القاهرة. السنة الثامنة ذو

القعدة ١٣٥٨ هـ - يناير ١٩٤٠ م.



٤ - النعت بالجملة الفعلية الماضية المثبتة المبنية للمجهول.

احتل الفعل المبني للمجهول مكاناً بارزاً فيما نعت به الشاعر، فقد نعت الشاعر بالجملة الفعلية - الماضية والمضارعية - المبنية للمجهول (١٤٦) مرة، بنسبة ٤,٦٪ من مجموع الجملة الفعلية المنعوت بها، جاء منها (٦٣) مرة من الجملة الفعلية الماضية المثبتة، بنسبة ٤,٢٪ من مجموع النعت بالجملة الفعلية الماضية.

والواقع أن صورة بناء الفعل للمجهول وإسناده إلى المفعول هي قمة العناية به. قال صاحب الكتاب وهو يذكر الفاعل والمفعول: "كأنهم يقدمون الذي بيانه أهم لهم، وهم بشأنه أعنى، وإن كانا جميعاً يهملانهم ويعنيانهم".<sup>(١)</sup>

ولم يفت ابن جني الحديث عن القيمة الدلالية في ترك ذكر الفاعل، وإسناد الفعل إلى المفعول، وعنده - أي ابن جني - أن هناك درجات من العناية سابقة على بناء الفعل للمجهول، وإسناده إلى المفعول ويوضح تتبعها إيماناً راسخاً بالترابط القوي بين الرغبة في إلقاء الضوء على المفعول، والمسلك المنحرف الذي تتوجه فيه العبارة دلالة على هذا الاهتمام.<sup>(٢)</sup> يتضح هذا من وعيه بالأصل النظري المثالي الذي تصاعد منه الانحراف: "ذلك أن أصل وضع المفعول أن يكون فضله، وبعد الفاعل، (كضرب زيد عمراً)، فإذا عناهم ذكر المفعول قدموه على الفاعل فقالوا: (ضرب عمراً زيد)، فإن ازدادت عنايتهم به قدموه على الفعل الناصبه فقالوا: (عمرو ضربه زيد) فجاءوا به مجيئاً ينافي كونه فضلة ثم زادوه على هذه الرتبة، فقالوا: (عمرو ضرب زيد) فحذفوا ضميره، ونووه، ولم ينصبوه على ظاهر أمره؛ رغبة به عن صورة الفضلة وتحامياً لنصبه الدال على كون غيره صاحب الجملة، ثم إنهم لم يرضوا له بهذه المنزلة حتى صاغوا الفعل له، وبنوه على أنه مخصوص به، وألغوا ذكر الفاعل مظهرأ أو مضمراً فقالوا: (ضرب عمرو) فاطرح ذكر الفاعل ألبته...".<sup>(٣)</sup>

ومن هذا النمط قول محمود حسن إسماعيل في قصيدة "الزلال":<sup>(٤)</sup>

وإذا بقلب الأرض يرجف رجفة: ذاك الصباح، وذاب في خفقاتها

يتحدث الشاعر عن زلزال "الأناضول" وما أحدثه في الأرض من رجفة كادت لها الأكباد تتطاير، وكأنما هي النفخة الأولى التي تموت لها الخلائق. ويعبر الشاعر عن هذا المعنى بـ "إذا" الفجائية التي تدل على مباغته ذلك الزلزال للناس وهم غرقى في سكونهم، آمنين مطمئنين في مهادهم، ثم بالمفعول المطلق المشتق من لفظ الفعل ليدل على أنها لم تكن رجفة

(١) الكتاب: ١٥/١

(٢) نظرية اللغة في النقد العربي: ٢١٨ د. عبد الحكيم راضي.

(٣) المحتسب لابن جني: ٦٥/١، ٢٨٤/٢

(٤) الأعمال الكاملة: ٢١٢٦/٤

فحسب، بل كانت صيحة وصاعقة طار لها قلب كل كائن، ويقف الشاعر وقفة قصيرة عند هذه الرجفة، وكأن روح الزلزلة أنسته ما كان في إحساسه، أو أنه استحضر حال الناس ساعة وقوع الزلزال بهم، فكانوا كما قال الله تعالى في صفة زلزلة الساعة: ﴿يوم ترونها تذهل كل مرضعة عما أرضعت وتضع كل ذات حمل حملها وترى الناس سكارى وما هم بسكارى ولكن عذاب الله شديد﴾ [الحج/٢]، إلا أنه يفرع ثائراً متوثباً تتقاذفه تهاويل إحساسه في رعب بعد رعب، ويعبر عن آثار تلك الرجفة وما أحدثته بالفعل الماضي المبني للمجهول؛ لأنه ادعى إلى ثبوت ما حدث، وهو ما لا يقوم به الفعل المضارع، ويركز اهتمامه على ذلك الصباح الذي طلع على الناس - على غير عادته - بما لا تشتهيهم أنفسهم، ويستزيد الشاعر من قتامة ذلك الصباح فيجعله مهيلاً ذائباً ضمن ما ذاب في خفقان الأرض الذي تلاشى كل شيء في طيه.

### (ب) النعت بالجملة الفعلية المضارعية.

استعمل الشاعر النعت بالجملة الفعلية المضارعية فيما يقرب من (١٧٠٨) مرات، بنسبة ٥٣,٣٪ من مجموع النعوت بالجملة الفعلية، ومن ثم فإن استعمال الشاعر للجملة الفعلية المضارعية نعتاً أكثر من استعماله للجملة الفعلية الماضوية، وفي ذلك دلالة على التجدد والنمو، وهو ما يتلاءم مع نفسية الشاعر.

والملاحظ أن التعبير بالفعل المضارع في العربية أكثر منه بالفعل الماضي، وقد تنبه ابن جني إلى هذا قائلاً: "وذلك أن المضارع أسبق رتبة في النفس من الماضي؛ ألا ترى أن أول أحوال الحوادث أن تكون معدومة، ثم توجد فيما بعد".<sup>(١)</sup>

وقد وظف الشاعر النعت بالجملة الفعلية المضارعية على النحو التالي:

#### ١- النعت بالجملة الفعلية المضارعية المنفية.

نعت الشاعر بالجملة الفعلية المضارعية المنفية (١٧٧) مرة، بنسبة ١٠,٤٪ من مجموع النعت بالجملة الفعلية المضارعية، ومن ذلك قوله في قصيدة "موسيقا من الموت":<sup>(٢)</sup>

سكنت في شرك الأنفاس،  
ترصدها كصائد لم تخب يوماً حباله

(١) الخصص: ١٠٥/٣

(٢) الأعمال الكاملة: ٢٠٢٨/٤

كان الشاعر يخشى الموت، وكان يتجنبه ويتجنب ما يُذكره به من المواقف والأماكن والطرق.<sup>(١)</sup> وهو هنا يشبه الموت في ترقبه للنفس بالصائد في ترقبه لصيده، ولكنه ليس كأي صائد؛ فهو كالصائد الحاذق الخبير بقنصه للصيد، الذي لم يفلت صيده من بين يديه ولو مرة واحدة، دل على ذلك الاعتراض بالظرف (يوماً) بين الفعل وفاعله، ويعبر الشاعر عن ذلك بلفظ المضارع، وإن كان معناه الماضي؛ وذلك أنه أراد الاحتياط للمعنى فجاء بمعنى الماضي المقطوع بكونه والبال على الثبوت، بلفظ المضارع الدال على التجدد والاستمرار؛ لتتسع الدلالة الزمنية وتشمل الأزمنة الثلاثة.

## ٢ - النعت بالجملة الفعلية المضارعية المنفية المبنية للمجهول.

وقد استعمل الشاعر هذا النمط نعتاً في شعره (٣٢) مرة، بنسبة ١,٩٪ من مجموع النعت بالجملة الفعلية المضارعية، ومن ذلك قوله في قصيدة "موسيقا من العلم":<sup>(٢)</sup>

..ومن أدب حر الأعنة سقطة  
إلى الناس ركبا لا تجارى قوافله

## ٣ - النعت بالجملة الفعلية المضارعية المثبتة.

استعمل الشاعر هذا النمط في شعره نعتاً ما يقرب من (١٤٤٩) مرة، بنسبة ٨٤,٨٪ من مجموع النعت بالجملة الفعلية المضارعية، وبذلك فهو أكثر الأنماط الفعلية - بصفة عامة - المنعوت بها في شعره، ومن ذلك قوله في قصيدة "راية العرب":<sup>(٣)</sup>

فارشقيها بشعاع مؤمن  
يسترد النور من أعتى ظلام

## ٤ - النعت بالجملة الفعلية المضارعية المثبتة المبنية للمجهول.

نعت الشاعر بهذا النمط في خمسين موضعاً، بنسبة ٢,٩٪، وهو بذلك أقل أنماط الجملة الفعلية المضارعية المنعوت بها، ومنه قوله في قصيدة "راهب النخيل":<sup>(٤)</sup>

له صلوات في البراري، وعزلة  
تساعل عنها في الجبال المغاور

هذه أهم أنماط الجملة الفعلية المضارعية المنعوت بها في شعر محمود حسن إسماعيل التي وظفها في خدمة رؤيته الفنية الخاصة.

(١) محمود حسن إسماعيل، كانت حياته شعراً: د. عبد العزيز كامل مجلة العربي - جمادي الآخر ١٤٠٢ هـ - إبريل ١٩٨٢ ص ٣٢

(٢) الأعمال الكاملة: ٢٠٤٦/٤

(٣) السابق: ١٤٧٠/٣

(٤) السابق: ٤٢٣/١



### ٣- النعت بالجملة الشرطية.

هناك من النحاة من أفرد هذه الجملة بقسم خاص بها متميز عن غيره،<sup>(١)</sup> وتابعهم في ذلك بعض الباحثين؛<sup>(٢)</sup> فلم يجعلوها في إطار أي من الجملتين الفعلية، أو الاسمية.

وهناك من جعل الجملة الشرطية ذات الجواب الإنشائي من صور الجمل الإنشائية، وذلك مثل قولك: "إن جاء محمد فأكرمه"، إذ إن خبرية الجملة الشرطية وإنشائيها معتبرة بجوابها، وما الشرط إلا قيد فيها.<sup>(٣)</sup>

وقد ورد النعت بالجملة الشرطية في القرآن الكريم في أكثر من موضع،<sup>(٤)</sup> ومن ذلك قوله تعالى: ﴿لَا تَسْأَلُوا عَنْ أَشْيَاءَ إِنْ تَبَدَّلَ لَكُمْ تَسْوُكُمْ﴾ [المائدة/١٠١]، فالجملة الشرطية (إن تبدل لكم تسؤكم)، صفة لأشياء.<sup>(٥)</sup>

وقد استعمل الشاعر الجملة الشرطية نعتاً في تسعة وسبعين موضعاً، بنسبة ٢٪ من مجموع النعت بالجملة في شعره، ومن ذلك قوله في قصيدة: "الكوخ":<sup>(٦)</sup>

لنيل أصغى موجه الهادر	يهنيك عذراء إذا أقبلت
يحنو عليها منك طاهر	تستلهم العقدة من جرة
لم يؤتها نسر السما الكاسر	قدسية القلب، بها عصمة

يعبر الشاعر عن اعتزازه بعذراوات القرية، وأخلاقهن، ويتيه بذلك أمام المدينة وقصورها وطبيعتها المجلوبة، ومادية أهلها وفساد أخلاقهم، ويصف الشاعر هذه العذراء وهي تحمل جرتها مقبلة على النيل، ويعبر عن ذلك بالجملة الشرطية التي تبين ارتباط النيل بأمواجه الهادرة بإقبال تلك العذراء عليه حاملة جرتها، وكأن الموج صار عاشقاً لتلك العذراء، فلا يحس إلا بدبيبها، ولم يصغ إلا لها، ولم يهم إلا برفقتها وحسنها، ولم يفتن إلا بعفتها وطهرها، وتمنعها عن كل زائغ البصر يحاول الاقتراب منها.

(١) شرح المفصل: ٨٨/١

(٢) الجملة الوصفية في النحو العربي: ١٥٩

(٣) الأساليب الإنشائية في النحو العربي: ٢٤ عبدالسلام هارون.

(٤) دراسات لأسلوب القرآن الكريم: مجلد ١٠/٤٩٤

(٥) البحر المحيط: ٣٠/٤

(٦) الأعمال الكاملة: ٢٠/١

#### ٤ - النعت بالجملة الإنشائية.

اشترط جمهور النحاة في الجملة المنعوت بها أن تكون خبرية،<sup>(١)</sup> أي محتملة للصدق والكذب؛ فلا ينعت بالجملة الإنشائية سواء أكان الإنشاء فيها طلبياً أم غير طلبي؛<sup>(٢)</sup> وذلك لأن الغرض من النعت هو التوضيح أو التخصيص، وهذه المعاني لا يمكن تأديتها إلا بجملة تضمنت حكماً معلوماً حصوله للمخاطب قبل ذكر هذه الجملة حتى يكون توضيحه أو تخصيصه، بشيء يعلمه المخاطب قبل ذكر المنعوت. والجملة التي يمكن أن تؤدي هذه الأغراض المذكورة هي الجملة الخبرية. وأما الإنشائية - سواء أكانت طلبية أم غير طلبية<sup>(٣)</sup> - فلا يمكن أن تؤدي تلك الأغراض إلا مع تأويل وتعسف. والسبب في عدم إمكان ذلك أن المخاطب لا يعرف مضمون الجملة الإنشائية بضربها إلا بعد التلطف بها.<sup>(٤)</sup>

هذا هو رأي الجمهور من النحاة، وما جاء من النعت وظاهره الإنشاء، فهو من الشذوذ، ويؤول على تقدير القول، واستشهدوا لذلك بقولك الراجز:<sup>(٥)</sup>

حتى إذا جن الظلام واختلط      جاءوا بمذق هل رأيت الذنب قط

فوضع " هل رأيت الذنب قط " وهي جملة استفهامية، موضع "مشبه لون الذنب" وذلك غير جائز في الكلام، وقد يمكن أن يحمل ذلك على إضمار القول، فيكون التقدير: وجاءوا بمذق يقول من رآه: هل رأيت الذنب قط، فهذا لوته.<sup>(٦)</sup>

وقال صاحب الشرح التصريح: "... الأصل بمذق مثل لون الذنب هل رأيت الذنب. يقولون: مررت برجل مثل كذا، هل رأيت كذا، وفي الحديث، كلاب كسوك السعدان، هل رأيت شوك السعدان، قالوا: نعم يا رسول الله، قال: فإنها مثل شوك السعدان، ثم حذف مثل لون الذنب، وبقي هل رأيت الذنب فتقولوه بمقول عند رؤيته".<sup>(٧)</sup> ولكن يرى ابن هشام غير ما سبق، إذ يقول: "وما أدري ما الذي دل النحاة على أن هذا وصف ويمكن أن يكون مستأنفاً وكأن قائلًا قال: ما صفته؟ فقال: هل رأيت الذنب قط أي هو مثله".<sup>(٨)</sup> ويرى الدكتور أحمد كشك أن الاستفهام هنا لم يرد على حقيقته، بل يراد بنعمته شيء غيره، ولا حاجة بنا معه إلى تقدير

(١) انظر: شرح المفصل: ٥٢/٣، ٥٣، والمحتسب: ١٦٥/٢، وشرح التصريح: ١١٢/٢، و أمالي ابن

الشجري: ٤٠٧/٢، ومغني اللبيب: ٦٧١/٢

(٢) الأساليب الإنشائية في النحو العربي: ١٠٨

(٣) يعني البلاغيون بالإنشاء الطلبي ما يستلزم مطلوباً ليس حاصلًا وقت الطلب. وبالإنشاء غير الطلبي ما لا

يستلزم مطلوباً ليس حاصلًا وقت الطلب. انظر: الأساليب الإنشائية في النحو العربي: ١٣

(٤) الأساليب الإنشائية: ١٠٩ - ١١١.

(٥) الرجز للعجاج في ملحق ديوانه: ٣٠٤/٢، وخزانة الأدب: ١٠٩/٢، والدرر اللوامع: ١٠/٦، وشرح

التصريح: ١١/٢، وشرح الأشموني: ٤٩٩/٢، وشرح المفصل: ٥٢/٣

(٦) ضرائر الشعر لابن عصفور: ٢٥٩

(٧) شرح التصريح على التوضيح: ١١٢/٢

(٨) حاشية الشيخ يس العليمي: ١١٢/٢، ١١٣

أو تأويل.<sup>(١)</sup> وهذا كله من أجل تأكيد أن النعت بالجملة لا يكون إلا بالجملة التي تحتمل الصدق والكذب.<sup>(٢)</sup>

واستعمل محمود حسن إسماعيل النعت بالجملة الإنشائية في أربعة وثلاثين موضعاً، جاء توظيفها على النحو التالي:

#### ( أ ) - النعت بالجملة الاستفهامية.

الاستفهام هو طلب الفهم، أي طلب العلم بشيء لم يكن معلوماً، بواسطة أداة من أدواته، وهو مما لا ينعت به؛ لأنه من الإنشاء الطلبي،<sup>(٣)</sup> ولكن استعمله الشاعر في قوله في قصيدة "المعبد المرجوم":<sup>(٤)</sup>

قديسة! وبها أنثى معذبة  
ما ذنبها والهوى قد حان موعدة!

وأرى أن الاستفهام هنا قد خرج عن معناه الحقيقي إلى معنى آخر يفهم من المقام، وربما يكون الغرض منه التهمك ممن يدعى براءة من سقطت في شرك هواها، ويزعمون أنها ضحية المجتمع الذي ألقى عليها من البؤس والإهمال ما أغرى بها إلى ذلك السقوط، أو التعجب من حال تلك الفتاة الساقطة التي تزعم الطهر والبراءة لذاتها مما وقعت فيه.

#### ( ب ) - النعت بـ "كم" الخبرية.

هي لفظ يدل على إنشاء التكثير، وهو إنشاء غير طلبي؛<sup>(٥)</sup> وذلك لأن "كم" في حال خبريتها قد تضمنت معنى إنشائياً إلى جانب تضمنها للمعنى الخبري.<sup>(٦)</sup> فقولك: "كم عبيد لي" يحتمل الخبر والإنشاء باعتبارين: أما الإنشاء، فمن حيث أنها تفيد التكثير، والتكثير معنى إنشائي حقه أن يؤدي برب، أو بحرف آخر مقدر وضعه. وإنما كان التكثير معنى إنشائياً لأنه في نفس المتكلم وليس له وجود في الخارج حتى يحتمل الصدق والكذب. وأما الخبر فبالنظر إلى الملكية، فإن كونك تملك عبيداً، له وجود في الخارج.<sup>(٧)</sup> وجعلت "كم" الخبرية مما لا ينعت

(١) من وظائف الصوت اللغوي: ٦٥ د. احمد كشك.

(٢) بناء الجملة العربية: ١٨١.

(٣) الأساليب الإنشائية: ١٨.

(٤) الأعمال الكاملة: ٨٠ ١/١.

(٥) الأساليب الإنشائية: ٩١.

(٦) شرح الكافية للرضي: ٢٣٧/٤.

(٧) الأساليب الإنشائية: ٢٧.



به مثل "كم" الاستفهامية، و "ما" التعجبية، وغيرها من الأسماء المتوغلة في البناء، لأن المتوغل في البناء لا يوصف به.<sup>(١)</sup>

وقد نعت الشاعر بـ "كم" الخبرية في خمسة عشر موضعاً، ومن ذلك قوله في قصيدة "شعلة على دجلة":<sup>(٢)</sup>

فجأت طاغياً فردته خزيان      وساقته في هوان وذله  
وسقته مصيره من يديه      يمين كم ذاقته الذل قبله..

(ج) النعت بالجملة الناسخة المبدوءة بـ "ليت".

معنى "ليت" التمني، وهو طلب المستحيل أو الممكن غير المطموع في حصوله. والتمني من الإتياء الطلبي الذي يستلزم مطلوباً ليس حاصلًا وقت الطلب.<sup>(٣)</sup> ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "أغاني الرق":<sup>(٤)</sup>

والعهد رق ليته في الحياه      يبقى، ولا ينفد!

(د) النعت بالدعاء.

والدعاء هو طلب الفعل أو الكف من الأدنى للأعلى، وهو من الإتياء الطلبي الذي يستلزم مطلوباً ليس حاصلًا وقت الطلب. ومنه قول الشاعر في قصيدة: "النور المهاجر":<sup>(٥)</sup>

ويخطقان الثرى نضراً، إلى بلدٍ      لا خيب الله من يسعى لمغناه!

(هـ) النعت بما جرى مجرى "نعم" و "بئس".

قال الأشموني عن "نعم" و "بئس": "فعلان غير متصرفين .. عند البصريين والكسائي دليل فبها ونعمت، واسمان عند الكوفيين بدليل ما هي بنعم الولد ... وسبب عدم تصرفهما لزومهما إنشاء المدح والذم على سبيل المبالغة".<sup>(٦)</sup> ووجه إفادة "نعم" و "بئس" الإتياء - كما ذكر الرضي -: "أنك إذا قلت: "نعم الرجل زيد"، فإنما تنشئ المدح، وتحدثه بهذا اللفظ. وليس المدح موجوداً في الخارج في أحد الأزمنة مقصوداً مطابقة هذا الكلام إياه، حتى يكون خبيراً،

(١) السابق: ١٠٧، ١٠٨. وانظر: مغنى اللبيب: ٢٠٧/١، ٢٠٨.

(٢) الأعمال الكاملة: ١٠٣٢/٢

(٣) الأساليب الإنشائية: ١٤، ٥٠.

(٤) الأعمال الكاملة: ٦٦٢/١

(٥) السابق: ٨٧٩/٢

(٦) شرح الأشموني على ألفية ابن مالك: ٣٨/٣، ٣٩. وانظر: شرح التسهيل: ٥/٣

بل تقصد بهذا الكلام مدحه على جودته الموجودة خارجاً؛ ولو كان إخباراً صرفاً عن جودته خارجاً لدخله التصديق والتكذيب...<sup>(١)</sup>.

وهناك أفعال تلحق بنعم وبئس، وتجري مجراها في جميع ما يتصل بهما، قال ابن مالك:<sup>(٢)</sup>  
واجعل كبئس ساء واجعل فعلاً  
من ذي ثلاثة كنعم مسجلاً  
أي "تلحق ساء ببئس، وبها وينعم فعل موضوعاً أو محولاً من فعل أو فعل مضمناً تعجباً".<sup>(٣)</sup>  
فيقال: ساء الرجل أبو لهب، وساءت المرأة حمالة الحطب، وساء رجلاً هو، وساءت امرأة هي، بإجراء "ساء" مجرى "بئس" في كل ما يتعلق بها. قال الرضي: "اعلم أنه يلحق بـ "نعم" و "بئس" كل ما هو على "فعل" بضم العين، بالأصالة، نحو: "ظرف الرجل زيد"، أو بالتحويل إلى الضم من "فعل" أو "فعل"، نحو: "رموت اليد يده"، و "قضو الرجل زيد"، بشرط تضمينه معنى التعجب".<sup>(٤)</sup> ومنه قوله تعالى: ﴿ساء مثلاً القوم﴾ [الأعراف/١٧٧]، وقوله: ﴿ساء ما يحكمون﴾ [الأنعام/١٣٦]، وقوله تعالى: ﴿كبرت كلمة تخرج من أفواههم﴾ [الكهف/٥]، ومنه قولهم: "شد ما أنك ذاهب".<sup>(٥)</sup> ومما استعمله محمود حسن إسماعيل منشأً به التعجب الضمني قوله في قصيدة "القرية الهاجعة":<sup>(٦)</sup>

شجن في الحشا عظيم الدوي!  
شد ما ذاق من أساها العتي!

إيه يا قرיתי! لقد شف نايب  
غرسه يد الليالي بقلـب

يجسد الشاعر هنا الظلم الواقع على الفلاح و القرية جميعا؛ مصرحاً بأن ذلك قد شغل ذهنه وقلبه فغلب على نشيده وأحانه الشجن والأسى، ويشخص الشاعر الليالي، بل يجعل لها بدأ تغرس هذا الحزن العظيم في قلبه الذي لاقى الكثير من أساها الشديد. وإذا كان الليل فرصة لإغراق الهموم والآلام عند الناس، فإنه عند الشاعر غير ذلك؛ لأن ليل الشاعر معاناة حقيقية يعانها عند ميلاد قصيدة جديدة؛ لذا تقول زوجه: "من كان يريد أن يعرف محمود حسن إسماعيل على سجيته وحقيقته كان عليه أن يعيش معه لحظات ما بعد منتصف الليل؛ فهو يفضي إلى الليل بكل ما عنده".<sup>(٧)</sup> فهو حينئذ، منفعل، متيقظ المشاعر، ثائر كالبركان، لا يهدأ إلا بعد أن يتفجر بالإبداع، ويعبر الشاعر عن ذلك بالجملة الإنشائية المتضمنة لمعنى التعجب مما يخفق له قلبه العظيم، فجاء الإنشاء بمثابة تفجير للشاعرية التي كثيراً ما شهد الليل ميلادها.

(١) شرح الكافية للرضي: ٢٣٧/٤

(٢) شرح الأشموني: ٥٤/٣

(٣) شرح التسهلي: ٢٠/٣، والمساعد على تسهيل الفوائد: ١٣٧/٢، ١٣٨

(٤) شرح الكافية للرضي: ٢٥٦/٤

(٥) السابق: نفسه

(٦) الأعمال الكاملة: ٥٥/١

(٧) محمود حسن إسماعيل: الزوج والأب: مقال لسارة أحمد نسيم، مجلة الثقافة، السنة الرابعة، العدد ٤٣ - إبريل

١٩٧٧ ص ٥١، ٥٠

## ثالثاً: النعت بشبه الجملة.

ينعت بشبه الجملة (الظرف، والجار مع مجروره) بشرطين: (١)

الأول: أن يكون تاماً، أي: مفيداً. وإفادته تكون بالإضافة، أو بتقييده بما يحقق غرضاً معنوياً جديداً.

والثاني: أن يكون المنعوت نكرة محضة، مثل: "رأيت طائراً فوق غصن، أو على غصن"، فإذا كانت النكرة غير محضة؛ بسبب اختصاصها بالإضافة، أو غيرها مما يخصصها، فشبه الجملة يصلح نعتاً وحالاً. نحو: "هذا رجل وقور في سيارة، أو أمامك"، فهو كالجملة في هذا الحكم. "وفي الحقيقة يكون النعت هو ما يتعلق به الظرف أو الجار والمجرور مثل "رأيت نجوماً في السماء"، أو "شاهدت نجماً بين السحاب" وفقاً لتعلق الظرف والجار والمجرور، وهما لا بد أن يتعلقا بالحدث، وقد يقدر فعلاً أو اسماً مشتقاً، فعلى الأول يكون كل من الظرف والجار والمجرور جزءاً من جملة فيكون من قبيل النعت بالجملة، وعلى الثاني يكون جزءاً من مركب اسمي فيكون من قبيل النعت بالمفرد". (٢) وذلك مثل قوله تعالى: ﴿وَإِنْ كُنْتُمْ فِي رَيْبٍ مِمَّا نَزَّلْنَا عَلَىٰ عَبْدِنَا﴾ [البقرة/٢٣] قال العكبري: "مما نزلنا: في موضع جر صفة لريب، أي ريب كائن مما نزلنا..". (٣).

وقد نعت محمود حسن إسماعيل بشبه الجملة (الظرف والجار والمجرور) ما يقرب من (٨١٨) مرة، بنسبة ٩,٢٪ من مجموع النعوت المستعملة في شعره، وفيما يلي تفصيل ذلك:

(أ) - النعت بالمركب الظرفي.

المقصود به الهيئة التركيبية المبدوءة بما يدل على زمان أو مكان إنجاز الحدث، (٤) وقد نعت به الشاعر (١٣٥) مرة بنسبة ١٦,٥٪ من مجموع النعت بشبه الجملة في شعره. ومن ذلك قوله في قصيدة "الموؤودة": (٥)

طفت بالدنيا وساءلت بها	كل شيء فوقها، حتى الزمن
لم تجد عيناى فيها كائناً	لم ينح مثلي عليها ويئن

(١) النحو الوافي: ٤٧٦/٣، وانظر: مغني اللبيب: ٥١٠/٢

(٢) بناء الجملة العربية: ١٨٢

(٣) إملأ ما من به الرحمن من وجوه الإعراب والقراءات في جميع القرآن: ٣٩

(٤) الجملة العربية: مكوناتها - أنواعها - تحليلها: ١١٨

(٥) الأعمال الكاملة: ٨٨٦/٢



يتحدث الشاعر عن الحرية، فهي مؤودة بيد الطغاة والمستبدين، ولم تدع القيود الغاشمة أنفاساً لها في أي مكان، فيبحث الشاعر عنها، ويعبر عن ذلك بالظرف الذي يدل على أنه يحاول أن يتلمس لها شعاعاً في فجاج الوجود، ولكنه لم يجد إلا صدى بكائه عليها. ومنه كذلك قوله في قصيدة "العطر الكاذب":<sup>(١)</sup>

تزينت واستحالت	كزهرة فوق قبر
العطر فيها خطايا	ذوات أفنان غدر
عادت وحطت بأيك	ويلاه! لو كان يدري
باعت إليه بقايا	يعافها كل حر!

يبين الشاعر المفاسد التي تعج بها المدينة، فيصف بائعة من بائعات الهوى تبحث عن توقعه في شركها، فتجد من تستميله بفتنتها، وتدس له هواها مغلفاً بالطهر والعفاف، وبعد سنين من الوصال بينهما تكشف حقيقة أمرها وخيانتها؛ فيتخلى عنها ذلك المخدوع، ولكنها لم تئس، ولم تكن نهايتها عند هذا الحد، بل تخلق من هذه النهاية بداية لمحاولة جديدة تعيد فيها ما كان من قبل. ويصور الشاعر ذلك فيعبر بالفعل الماضي "تزينت" المقطوع بكونه والدال على عناد تلك الفتاة وإصرارها على الوقوع في الرذيلة والسقوط في الهاوية. ثم يعبر الشاعر بالفعل الماضي "استحالت" الذي يدل على تغيرها وخداعها بمحاولة ظهورها بهيأة غير التي كانت عليها من قبل حتى بدت كالزهرة، ولكن ليست كأى زهرة، فيأتي النعت بالتركيب الظرفي ذي الدلالة المزدوجة؛ حيث يبين حقيقة هذه الزهرة من جهة، ومن جهة أخرى يبين رد فعل من تحاول تلك الفتاة أن تستميله بملقها، فلم تجد من يحس بها، أو يلقي بالاً لجمالها وفتنتها، لأن عطرها صار كاذباً مفضوحاً أمره، كاشفاً ما وراءه من خطايا! ولكنها تعود - كعادتها - وتحط بمكان جديد، تبحث فيه عن تبيعه بقايا ما باعته من قبل. ويعبر الشاعر عن ذلك بالفعل الماضي "عادت" الدال على رجوعها إلى أصل ما كانت عليه من ذي قبل، ولم يكن ذكر الشاعر لهذا الفعل هو الأول في القصيدة؛ فقد ذكره قبل ذلك مرتين: الأولى، قبل بيتين من ذلك، والأخرى في مطلع قصيدته إذ يقول:

عادت .. ولكن لأيك      بين الخمائل غر ..

فتبدأ الجملة الأولى في القصيدة بهذا الفعل "عادت"، ولا تخفى أهمية الجملة الأولى في حبك النص وفي فهمه؛ حيث إنها تكون المنطلق والبداية التي يكتف فيها منشئ النص المعنى الذي

(١) الاعمال الكاملة: ٧٨٦/١

يريد الإفصاح عنه، ثم تأتي جمل النص لتزيد هذا المعنى إيضاحاً؛<sup>(١)</sup> ومن ثم صدر الشاعر القصيدة كلها بذلك الفعل، ويكرره بعد ذلك مرتين: الأولى في قوله:

عادت هشيماً رمته                      هناك قمة نسر

والأخرى في قوله:

عادت وحطت بأيك..                      ويلاه! لو كان يدري

والشاعر بهذا التكرار كأنه يضع في يد القارئ مفتاحاً للفكرة المتسلطة عليه، وهذه فائدة التكرار إذ يوحي بشكل أولي بسيطرة العنصر المكرر وإلحاحه على فكر الشاعر أو شعوره أو لا شعوره، ومن ثم فهو لا يفتأ ينبثق في أفق رؤياه من لحظة لأخرى.<sup>(٢)</sup> ويبدو الفعل بذلك مرتكزاً ضوئياً في القصيدة؛<sup>(٣)</sup> حيث يكرره الشاعر ثلاث مرات دون إسناده لفاعله في أي منها؛ وذلك ترفعاً عن ذكره لاحتياط شأنه. وتختلف دلالة الفعل في كل مرة عن غيرها، ففي المرة الأولى في مطلع القصيدة يدل على عودة تلك الفتاة من ماضيها الطويل العكر الملوث بالخطايا، لتبدأ رحلة جديدة. وفي المرة الثانية (عادت هشيماً) دل الفعل مع الحال على سقوط تلك الفتاة في نهاية هذه الرحلة، وأنها لم تجن من ثمارها إلا الضياع، ولكنها لم تأبه لذلك، رامية ماضيها خلف ظهرها لتبدأ من جديد. وفي المرة الثالثة، دل الفعل على عنادها وإصرارها على الوقوع في المعصية، دون ندم على ما ضيعته بملقها الزائف.

ومن هنا يتبين لنا إدراك الشاعر لقيمة الكلمة ودورها في خلق الدلالات المساهمة في إنتاج المعنى.

---

(١) معايير النصية: دراسة في نحو النص: ١٩٣ ماجستير لمحمد أشرف عبد العال. كلية دار العلوم. جامعة القاهرة.

(٢) عن بناء القصيدة العربية الحديثة: ٦٥ د. علي عشري زايد، وقضايا الشعر المعاصر: ٢٤٣ نازك الملائكة.

(٣) يرى أستاذي الدكتور محمد حماسة أن كل قصيدة فيها ما يمكن أن نسميه "مرتكزاً ضوئياً"، هذا المرتكز الضوئي قد اختيرت عفوية كلماته بدقة وأحكمت علاقاته النحوية بعناية، فاستحق بذلك أن يكون مفتاحاً للقصيدة يفتح الباب التركيبي للدخول في عالمها الرحيب. انظر: النحو والدلالة: ١٨١، ١٨٢، و اللغة وبناء الشعر: ٧٦، والإبداع الموازي: التحليل النصي للشعر: ١٨١

## (ب) - النعت بالمركب (الجار والمجرور).

هو الهيئة التركيبية المبدوءة بحرف من حروف الجر. وقد نعت به الشاعر ما يقرب من (٦٨٣) مرة، بنسبة ٨٣,٥٪ من مجموع النعت بشبه الجملة. وبذلك فإن نسبة الجار والمجرور إلى الظرف المنعوت بهما في شعر الشاعر تبلغ ٥,٠٦، وهي نسبة عالية تبين أن استعمال الشاعر للنعت بالجار والمجرور يزيد عن خمسة أضعاف استعماله للنعت بالتركيب الظرفي.

ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "الفردوس المهجور":<sup>(١)</sup>

وندابة تحت ظل الكروم      على الثور يشكو إसार القيود  
تضج على دائر كالرحى      يذوق من السوط ذل العبيد

إن الشاعر مفتون بالطبيعة، اندمج بشعوره اندماجاً كلياً فيما وقع عليه بصره، وأحس إحساساً عاماً بعيد الأثر، أعمق وأدق من إحساس النفس العادية؛ فالشاعر والطبيعة روح واحدة ممتزجة،<sup>(٢)</sup> لا يدع شيئاً يتصل بطبيعة القرية والحياة فيها من عادات وتقاليد وآمال وآلام إلا وصفه وصف المجرب الخبير.<sup>(٣)</sup> وهو هنا يصف شكوى الساقية وتفجعها على الثور المقيد بها، فيبدأ بـ "واو" رب التي تدل على كثرة ندب الساقية على ذلك الثور، بل إنها لتبكي ألماً لحال رفيقها وصديقها المغمض العينين، ولا يغفل الشاعر عن تصوير حركة ذلك الثور، فيأتي بشبه الجملة الجار والمجرور (كالرحى)، الذي يدل على حركة الثور الأسير في دأب وكدح مما جعل الساقية تضج ببؤسه، وتشاركه بلواه، وتعلن على الملأ سوء حاله.

هذه هي الأنماط التركيبية للنعت بأنواعه، المفرد، والجملة، وشبه الجملة، اتضح من خلالها التفاعل القائم بين دلالات الألفاظ ومعاني النحو، وذلك من خلال اختيار الشاعر لكلماته بدقة وعناية، وقدرته الفائقة على تطويعها، وتصرفه في استخدام بعض الصيغ في معنى الآخر في بناء محكم وموقع نحوي سليم، على نحو بين أن اللغة لديه لم تكن وسيلة لسواها، بل هي مادته التي يبدع بها معانيه إبداعاً، وغايته التي تطلع إلى نقلها في تراكيبه وألفاظه؛ ليمثل بها عملية الإبداع الشعري لديه.

(١) الأعمش نكبة: ٣١٠١

(٢) كلمة ختم اغاني الكوخ: الأعمش نكبة: ١٧٠

(٣) قضية الفلاح في شعر محمود حسن اسماعيل: ٦٠ د. ثابت محمد بداري.



## المبحث الثاني: أنماط التركيب العطفى.

( أ ) - العطف فى اللغة.

العطف فى اللغة: الرجوع إلى الشيء بعد الانصراف عنه،<sup>(١)</sup> وهو فى الأصل مصدر عطفت الشيء إذا ثنيته،<sup>(٢)</sup> ويقال: عطف فلان إلى ناحية كذا يعطف عطفاً إذا مال إليه، وعطف الرجل وساده إذا ثناه.<sup>(٣)</sup> ومن ثم فكلمة "العطف" - على الخصوص - مشبعة بالدلالة على التعاطف والاحتناء، بريئة تماماً من الأثرة والخضوع والسيطرة، مشبعة بالزمالة والتعاون الودود.<sup>(٤)</sup>

( ب ) - العطف فى الاصطلاح.

أما فى الاصطلاح، فإن مصطلح العطف فى الدرس النحوى يطلق على نوعين منه، أحدهما يسمى عطف البيان، والآخر يسمى عطف النسق.

وسمى عطف البيان عطفاً لأن المتكلم رجع إلى الأول فأوضحه به، وسمى عطف النسق عطفاً لأن المتكلم رجع إلى الأول فأشرك معه آخر فى حكمه بواسطة حرف من حروف العطف.<sup>(٥)</sup> وفيما يلى تفصيل لذلك:

أولاً: عطف البيان.

تعددت تعريفات النحاة لعطف البيان، ومنها تعريف ابن مالك بأنه "التابع الجارى مجرى النعت فى ظهور المتبوع، وفى التوضيح والتخصيص، جامداً أو بمنزلة. ويوافق المتبوع فى الأفراد وضديه، وفى التذكير والتأنيث، وفى التعريف والتكثير، خلافاً لمن التزم تعريفهما".<sup>(٦)</sup>

فعطف البيان مع متبوعه قد يكونان متكررين كما يكونان معرفين؛ لأن النكرة تقبل التخصيص بالجامد كما تقبل المعرفة التوضيح به، نحو: "لبست ثوباً جبة"، وهذا مذهب الكوفيين والفارسي وابن جنى والزمخشري وابن عصفور، وجوزوا أن يكون منه قوله تعالى: ﴿أَوْ كَفَّارَةٌ طَعَامُ مَسَاكِينَ﴾ [المائدة/٩٥] فيمن نون كفارة، ونحو: ﴿مِنْ مَاءٍ صَدِيدٍ﴾ [إبراهيم/١٦]، وذهب غير هؤلاء إلى المنع، وأوجبوا فيما سبق البدلية، ويخصون عطف

(١) قطر الندى وبل الصدى : ٢٩٧

(٢) شرح التصريح: ١٣٠/٢

(٣) اللسان: (عطف) ٢٦٩/٩

(٤) صوت الشاعر القديم: ٢٣ د. مصطفى ناصف.

(٥) التوابع فى الجملة العربية: ٩٦

(٦) شرح التسهيل: ٣٢٥ / ٣

البيان بالمعارف.<sup>(١)</sup> قال ابن عصفور: وإليه ذهب أكثر النحويين. وزعم الشلوبين أنه مذهب البصريين. وقال الأشموني: ليس قول من منع بشيء.<sup>(٢)</sup>

ولم يستعمل محمود حسن إسماعيل هذا التابع في شعره إلا في مرات قليلة، منها ما أمكن فيه أن يحل الثاني محل الأول دون مانع لغوي، وهو ما صح أن يكون بدلاً أو عطف بيان، ومن ذلك قوله في قصيدة "النور المهاجر":<sup>(٣)</sup>

يمشي وصاحبه الصديق وحدهما في مهمة تفرع الأيام لقياه

فجاءت كلمة "الصديق" موضحة متبوعها المعرف بالإضافة "صاحبه"، فيصح في كلمة "الصديق" أن تكون عطف بيان، أو بدلاً؛ لإمكانها أن تحل محل الأول، فيكون الكلام: "يمشي والصديق وحدهما، على العطف على الضمير المتصل المرفوع دون فاصل، وهو ما سيأتي الحديث عنه في موضع لاحق إن شاء الله. ومنه كذلك قوله في قصيدة "الزحف المقدس":<sup>(٤)</sup>

في جبين الفلاح منها خطوط .. أسطر للعذاب ماتت لغاها

حيث جاءت كلمة "أسطر" مخصصة متبوعها "خطوط"، وصح فيها أن تكون عطف بيان أو بدلاً؛ لإمكانها أن تحل محل الأول، فيكون الكلام: في جبين الفلاح منها أسطر للعذاب. ومنه ما تعين أن يكون التابع فيه عطف بيان لا غير، وذلك في قوله في قصيدة "السلام الذي أعرف":<sup>(٥)</sup>

فيا أمي الأرض!

ماذا جنيت؟

ومنك- ومثلي جميع البرايا- ولدت

فتعين في كلمة "الأرض" هنا أن تكون عطف بيان؛ لأنها لا تصلح أن تكون بدلاً؛ وذلك لأن البديل على نية تكرار العامل، ولا تدخل "يا" على ما فيه الألف واللام، فلا يقال "يا الأرض" ومن ثم لا يمكن وضع "الأرض" موضع "أمي".

(١) شرح الأشموني: ١٢٦/٣، ١٢٧ وانظر: شرح ابن عقيل: ١٨١/٣

(٢) شرح الأشموني: ١٢٧/٣

(٣) الأعمال الكاملة: ٨٧٩/٢

(٤) السابق: ١٠١١/٢

(٥) السابق: ١٥٠٣/٣

## ثانياً: عطف النسق.

العطف من عبارات البصريين، والنسق من عبارات الكوفيين، ومعنى العطف الاشتراك في تأثير العامل، وأصله الميل، كأنه أميل به إلي حيز الأول، وقيل له نسق لمساواته الأول في الإعراب، يقال: ثغر نسق، إذا تساوت أسنانه، وكلام نسق إذا كان علي نظام واحد.<sup>(١)</sup> وفي تعريف عطف النسق قيل إنه: "هو التابع المتوسط بينه وبين متبوعه أحد حروف العطف".<sup>(٢)</sup>

أما عن وظيفة عطف النسق، فهي وصل الكلام بعضه ببعض، والإشراك بين المعطوف والمعطوف عليه بأحد حروف العطف.

## حروف العطف.

إن دراسة حروف المعاني دراسة للتركيب الذي يكون فيه "الحرف" بمفرداته وعلاقاته الأخرى؛<sup>(٣)</sup> لأن الأدوات لا تتبع من الخارج، وإنما تكشف من داخل النصوص، فالنصوص خالقة أدواتها؛ ومن ثم تفتح هذه الأدوات معالم لا تستطيعها سواها.<sup>(٤)</sup>

ويؤتي بحروف العطف للربط بين المعطوف والمعطوف عليه، أو الوصل بينهما، فهي- أي حروف العطف- "علامات على أنواع العلاقات القائمة بين الجمل، وبها تتماسك الجمل، وتبين مفاصل النظام الذي يقوم عليه النص".<sup>(٥)</sup>

ولا يخفى الدور الذي تؤديه حروف العطف في سبك النص والربط بين أجزائه، حيث يقوم حرف العطف مع التطابق في العلامة الإعرابية بالدور العظيم في ترابط المعطوف بالمعطوف عليه.<sup>(٦)</sup> وعلى الرغم من كون أداة العطف شكلية تابعة لأبواب نحوية، فالعلاقة بين المعطوف والمعطوف عليه دلالية، فالتماسك إذن شكلي الأداة دلالي المضمون والمعنى. لذلك لا تكتسب أداة العطف معناها العطفي إلا من خلال وقوعها في تركيب العطف.<sup>(٧)</sup>

(١) شرح المفصل: ٧٤/٣

(٢) شرح ابن عقيل: ١٨٤/٣، وانظر: شرح الكافية للرضي: ٣٥٤/٢، وشرح التسهيل: ٣٤٣/٣، وشرح الكافية لابن مالك: ٥٣٧/١

(٣) النحو والدلالة: ٤٧

(٤) صوت الشاعر القديم: ٦

(٥) نسيج النص: ٣٧ الأزهر الزناد

(٦) بناء الجملة العربية: ١٩٣

(٧) علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق: ٢٤٩/١



وقسم النحويون حروف العطف إلى ضربين: (١)

**أحدهما:** ما يشترك المعطوف مع المعطوف عليه مطلقاً، أي في اللفظ والمعنى، وهذه هي: "الواو، والفاء، وثم، وحتى، و أو ، وأم".

**والثاني:** ما يشترك المعطوف مع المعطوف عليه لفظاً فقط، أي في الإعراب وحده دون المعنى، وهذه هي: "بل"، و "لكن"، و "لا".

وحيثما قسم النحاة حروف العطف هذا التقسيم كان لإدراكهم لنوعي التماسك الشكلي والدلالي اللذين سعى النصيون المعاصرون لتحقيقهما. (٢) وفيما يلي تفصيل هذه الحروف وكيفية توظيف الشاعر لها.

### **أولاً: الحروف التي تشترك المعطوف مع المعطوف عليه مطلقاً.**

وهي - كما سبق: "الواو"، "الفاء"، و "ثم"، و "حتى"، "أو"، و "أم".

#### **١ - العطف بـ "الواو".**

كانت "الواو" أكثر حروف العطف دوراناً في شعر محمود حسن إسماعيل، فهي أم حروف العطف. (٣) وقد استغل الشاعر كل إمكانات "الواو" كمقطع، فأحياناً يأتي بها حرف عطف يجمع بين المفردات، أو الجمل، ويلون الأداء بها، فحين يكون الأداء لنا هادئاً متباعداً، تأتي "الواو" في دعة ورفعة، ومن ذلك قوله في قصيدة "في المحراب": (٤)

فَعَشَقْتَنِي .. وَعَشَقْتَ .. حَتَّى لَمْ نَتَحْ      لَغْرَامِنَا يَوْمَ مَسِيَسِ عَتَابِ!

أما حين تهتاج النفس، ويسيطر على الشاعر عنف الأداء، تتلاحق "الواو" وتتوالى في وفرة وإفراط، ويلاحظ ذلك في قوله في قصيدة "شاطئ التوبة": (٥)

وَضَلُّ أَفْقِي، وَضَجْتُ أَرْضِي لَهُ، وَسَمَايَا  
أَبْكِي، وَتَبْكِي، وَيَبْكِي دَمْعِي، وَيَبْكِي بَكَيَا

وكذلك قوله في قصيدة "لا بد": (٦)

لَا بَدَ أَنْ نَسِيرَ!  
وَنَجْرِفَ الْأَقْدَارَ مِنْ طَرِيقَتَا الْكَبِيرِ  
وَنَعَصِرَ الرِّيحَ فِي تَلَفَتِ الْمَصِيرِ

(١) شرح الفية ابن مالك لابن النازم: ٥١٩، ٥٢٠، و شرح الكافية لابن مالك: ٥٣٧/١، و شرح الأشموني:

١٢٢/٣، و شرح ابن عقيل: ١٨٥/٣

(٢) علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق: ٢٥٢/١

(٣) أمالي ابن الشجري: ٥٣٥/٢

(٤) الأعمال الكاملة: ٤٤/١

(٥) السابق: ١١٧٦/٢

(٦) السابق: ١٢٩٣/٢

ونصعق الهشيم في احتضاره الأخير ..

فلم يعد لركبنا وقوف

ولم يعد لدربنا عكوف

فالأبيات هنا تجسيد لرغبة عارمة في تغيير كل ما هو متخلف ورديء في هذا الوجود، وإصرار عنيد على اجتياز كل العقبات وكل مظاهر التخلف والجمود إلى كل ما هو مضيء ونبيل. ويتفجر هذا الإصرار من هذه العبارة الحاسمة "لا بد".<sup>(١)</sup> ويبلغ الشاعر قمة رفعة في تصوير هذه الاندفاع التي تكتسح كل العقبات التي تعترض طريق الوصول إلى الهدف، مستغلاً كل طاقات لغته التصويرية، حتى ليكاد القارئ يسمع عصف هذه الاندفاع، ويحس بوجهها،<sup>(٢)</sup> ومن ثم فإن الشاعر يستخدم مجموعة من أشد الأفعال عنفاً في تجسيد هذه الاندفاع وهي "تجرف"، و "تعصر"، و "تصعق" ويربط بينها لفظاً ومعنى بحرف العطف "الواو" حتى تتآزر كلها على تجسيد ذلك الإصرار العنيد من الشاعر. وانفردت "الواو" من بين سائر حروف العطف بأحكام منها:

أ- بدء القصيدة بها.

غالباً ما يرد حرف "الواو" في أول القصائد في شعر محمود حسن إسماعيل، فيتخذ إحدى صورتين:

الأولى: أن يكون "واو رب" ومن ذلك قوله في قصيدة "المؤذن":<sup>(٣)</sup>

وشاعر في الفجر يسبي النهى      بسورة جلت عن المائم

والثانية: أن يكون حرف عطف كبقية الحروف، ولكنه يرد في بداية القصيدة كحيلة فنية من الشاعر، ليشد القارئ وينبئه على أن موضوع القصيدة متصل بموضوع آخر، وهي محاولة لإشراك القارئ واستنفار طاقاته التخيلية. ومن ذلك قوله في قصيدة "المستجيرة":<sup>(٤)</sup>

وقالت: أجرني!

فقلت: اخسني..

فمن غير رب السماء المجير!

ب- عطف ما حقه التثنية.

ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "الزحف المقدس":<sup>(٥)</sup>

(١) قراءات في الشعر العربي المعاصر: ١٨ د. علي عشري زايد.

(٢) قراءات في الشعر العربي المعاصر: ١٨

(٣) الأعمال الكاملة: ١٢٧/١

(٤) السابق: ١١٨٥/٢

(٥) السابق: ١٠١٠/٢

واستمرت ومر جيل وجيل وهي مغلوقة تنادي فتاها

ج- عطف الشيء على مرادفه.

ذكر ابن هشام أن من معاني "الواو" عطف الشيء على مرادفه<sup>(١)</sup> نحو قوله تعالى: ﴿إِنَّمَا أَشْكُو بَثِّي وَحُزْنِي إِلَى اللَّهِ﴾ [يوسف/٨٦]، وقوله تعالى: ﴿أَوَلَيْكَ عَلَيْهِمْ صَلَوَاتٌ مِنْ رَبِّهِمْ وَرَحْمَةٌ﴾ [البقرة/١٥٧]. وقوله تعالى: ﴿فَمَا وَهَنُوا لِمَا أَصَابَهُمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ وَمَا ضَعُفُوا﴾ [آل عمران/١٤٦]، وقوله عليه الصلاة والسلام: "يليني منكم ذوو الأحلام والنهي".<sup>(٢)</sup>

و "الأحلام والنهي" واحد، وكذلك "البث والحزن"، و "الصلوات والرحمة"، و "الوهن والضعف" فهذه ألفاظ مترادفة، وإنما حسن عطف أحدهما على الآخر لاختلاف ألفاظها كما نص على ذلك ابن يعيش وابن الشجري في أماليه.<sup>(٣)</sup> ومنه قول الشاعر:

ألا حبذا هند وأرض بها هند وهند أتى من دونها النأي والبعد

(والنأي والبعد) واحد كذلك.

ولكن السهيلي يرى أن "واو" العطف وضعت لتعطف الشيء على غيره، لا لتعطف الشيء على نفسه، فإذا تغايرت معاني الصفات حسن العطف، كقولك: الكاتب والشاعر، وإذا تقاربت معانيها قبح العطف، كقولك: الخطيب الفصيح.<sup>(٤)</sup>

وأرى أن في عطف الشيء على مرادفة تقوية للمعطوف عليه وتأكيداً له، إذ إن المعطوف بمثابة تكرار للمعطوف عليه، والتكرار عموماً لتقوية المعنى وتأكيد.

وقد وردت هذه الظاهرة كثيراً في شعر محمود حسن إسماعيل، ومن ذلك قوله في قصيدة "قصة القناة":<sup>(٥)</sup>

لم تبق نار الظلم في يدها غير الأسى والضعف والوهن

وقوله في قصيدة "من أغاني البائسين":<sup>(٦)</sup>

كعبة للبر صيداء العسلا جل من أنشأ، وسوى، وبنى!

(١) مغني اللبيب: ٤١١/٢، ٤١٢

(٢) السابق: نفسه

(٣) شرح المفصل: ١٠/١، و أمالي ابن الشجري: ٢٥٣/٣، ٢٣٣/٢

(٤) نتائج الفكر في النحو: ١٩٣، ١٩٤

(٥) الأعمال الكاملة: ١٠١٦/٢

(٦) السابق: ٥٢٢/١



ولم تختص "الواو" بذلك من بين حروف العطف، وإنما تشاركها "أو". مثل قول الشاعر في قصيدة "أحزان الغروب":<sup>(١)</sup>

عف الهوى، لم يرغ في لحنه وزر ولم يدنس بإثم فيه أو حوب

فالضعف والوهن واحد كما سبق، وكذلك الأفعال (أنشأ، وسوى، وبنى)، والإثم والحبوب. وهذا من قبيل تأكيد المعنى وتقويته.

#### د- عطف النعوت المتعددة.

تختص " الواو " دون غيرها من حروف العطف بعطفها للنعوت المتعددة. وقد ترددت هذه الظاهرة في شعر محمود حسن إسماعيل ، وأدت دورا هاما في إطالة بناء الجملة. ومن ذلك قوله في قصيدة " البيعة " :<sup>(٢)</sup>

بايعت فجرا.. شع في جبيني  
ومزق الإطراق في جفوني  
وشل خطو الذل في يقيني..

#### هـ- حذفها عند أمن اللبس.

ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "زفرة على فلسطين الدامية":<sup>(٣)</sup>

ما ذنبها؟ ما ذنب صيدحها الذي قد كان يسجع في الظلال منشدا؟!

وتشاركها "الفاء"، و "أو" في هذا الحذف. فمن "الفاء" قول الشاعر في قصيدة "شعلة على دجلة":<sup>(٤)</sup>

كنت ليلاً .. وجاءك الفجر ركبا من حصون السماء أسرج خيله  
دهم الصاغرين .. هبوا .. فلم يبق جبين عليه رؤيا مذهله

والتقدير: دهم الصاغرين فهبوا.

ومن حذف "أو" قوله في قصيدة "موسيقا من الزمان":<sup>(٥)</sup>

لم تبق رياح تغرق شيئا تنقذ شيئا غرق وضاع!

والتقدير: أو تنقذ شيئا.

(١) انسبق: ١٢٥/١

(٢) الأعمال الكاملة: ١٣٠١ / ٢

(٣) السابق: ٣٧٨/١

(٤) السابق: ١٠٣٢/٢

(٥) السابق: ١٩٤٠/٤

و- جـواز زيـادتها.

ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "سنبلة تحتضر":<sup>(١)</sup>

يا فراشات الضحى واسألن  
كيف ولى .. وتوارت  
حيث جاءت "الواو" زائدة في البيت الأول.  
ز- اقترانها بـ "لكن".

ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "سفني أقلعت":<sup>(٢)</sup>

لا شراع ولا سفين!  
ولكن زورق، من سماء روعي لأرضي!

ح- دلالتها على التقسيم.

وذلك مثل قول عمرو بن براقة:<sup>(٣)</sup>

ونتصر مولانا ونعلم أنه  
كما الناس مجروم عليه وجارم

ومن ذلك قول محمود حسن إسماعيل في قصيدة "راهب النخيل":<sup>(٤)</sup>

وتسقيه شأن الغادرين لجاجة  
وفي الطير ما في الناس وافٍ وغادر!

ط- استعمالها بمعنى "أو".

ومن ذلك قول كثير عزة:<sup>(٥)</sup>

قالوا نأت فاختر لها الصبر والبكا  
فقلت البكا أشقى إذا لغليلي

أي: أو البكا، إذ لا يجمع بين الصبر والبكا.

ومنه قول محمود حسن إسماعيل في قصيدة "راهب الغرب":<sup>(٦)</sup>

جس رحابي، وطف حوالي، واخشع  
وإدع ما شئت جهرة وسرارا

أي: أو سرارا؛ إذ لا يجمع بين الجهر والسر.

(١) السابق: ٤٣٣/١

(٢) الأعمال الكاملة: ١٦١١/٣

(٣) شرح الأشموني: ١٦٠/٣، وحاشية الصبان على شرح الأشموني: ١٦٠/٣

(٤) الأعمال الكاملة: ٤١٣/١

(٥) شرح الأشموني: ١٦١/٣

(٦) الأعمال الكاملة: ٢٨٦/١

ي- اقتران جملة النعت بها.

ذكر ابن هشام أن من معاني "الواو": الواو الداخلة على الجملة الموصوف بها لتأكيد لصوقها بموصوفها وإفادتها أن اتصافه بها أمر ثابت.<sup>(١)</sup> ومن ذلك قول محمود حسن إسماعيل في قصيدة "سجدت لهيبته الرياح":<sup>(٢)</sup>

لفظ! وتحتشد القلوب لجرسه  
ك- عطف عامل حذف وبقي معموله.

ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "النداء المقدس":<sup>(٣)</sup>

وعادت مناجلكم للجِيـاع  
وأيديكم بحصاد التراب

ل- عطفها على الضمير المتصل دون فاصل.

وذلك سواء أكان الضمير مرفوعاً مثل قوله في قصيدة "النور المهاجر":<sup>(٤)</sup>

يمشي وصاحبه الصديق وحدهما  
في مهمه تفزع الأيام لقياء  
أو منصوباً- وهذا لا خلاف فيه- مثل قوله في قصيدة "شاطئ التوبة":<sup>(٥)</sup>

رحماك يا رب .. إني، وزورقي، والخطايا  
في لجة .. ليس فيها من الضياء بقايا

ولم يقتصر مجيء "الواو" في شعر محمود حسن إسماعيل على معنى العطف، وإنما خلعت عنها دلالة العطف، وخلصت لمعان أخرى تكتسبها من السياق الذي ترد فيه، منها:

١- "واو" المعية.

فإذا وضعت "الواو" موضع "مع" خلصت للاجتماع، وخلصت عنها دلالة العطف نحو قولهم: استوى الماء والخشبة، وجاء البرد والطيلاسة، وما زلت أسير والنيل.<sup>(٦)</sup> ومنه قول محمود حسن إسماعيل في قصيدة "راهب النخيل":<sup>(٧)</sup>

ودعني وسراً في الليالي دفتته  
سيبعثه ناي بكفي صافر

(١) مغني اللبيب: ٤٢٠/٢، ٤٢١

(٢) الأعمال الكاملة: ٥١٤/١

(٣) الأعمال الكاملة: ٩٦٤/٢

(٤) السابق: ٨٧٩/٢

(٥) السابق: ١١٧٨/٢

(٦) سر صناعة الإعراب: ٦٤٠/٢، و الأشباه والنظائر: ٢٢٦/١

(٧) الأعمال الكاملة: ٤١٦/١



## ٢- "واو" الحال.

وهي التي تأتي لتربط جملة الحال بصاحبها، ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "وطن الفأس":<sup>(١)</sup>

لورنا الملحد الغنيد إليها  
رجمت غيه، وكادت- جلالا-  
وهو جم الضلال من نزغاته  
تسكب الرشد والهدى من لهاته!

## ٣- "واو" الاستئناف.

ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "الفردوس المهجور":<sup>(٢)</sup>

وحج الفرنج إلى ساحها  
يعبون منها الرحيق الشهي  
كان الصليب على كل عودا!  
وأبناؤها يشربون الصديد

والشاعر بهذه "الواو" الاستئنافية يوضح لنا المفارقة الهائلة بين صورتين: الأولى، صورة الغاصب المستبد الذي يأتي ليسلب ثروات البلاد وخيراتها، ويعب منها أكثر مما تطيقه نفسه. والثانية، صورة أبناء البلاد الذين أضناهم الكد والكدح، فأخذوا يعانون مرارة الشقاء والحرمان.

وكذلك قوله في قصيدة "راهب النخيل":<sup>(٣)</sup>

وفأس بكفيه يكاد حديدها  
يسيل ..! ودمع الظالمين مكابرُ

والشاعر هنا أيضاً يضع القارئ أمام صورتين: الأولى، صورة الفأس التي تحس بإحساس صاحبها، وتتعاطف معه حتى يكاد حديدها يلين أسى عليه، وهي بذلك أكثر وفاء لصاحبها من الإنسان والثانية، صورة الإقطاعي الظلوم الذي لم يخشع قلبه ولم يتصدع لحال الفلاح المسكين، وكان الكبر طغى على بصره؛ فلم يعد يرى إلا ما يزيده طغياناً وظلماً لهؤلاء الفلاحين الكادحين.

(١) السابق: ٣٩٨/١

(٢) الأعمال الكاملة: ٢٨/١

(٣) السابق: ٤٢١/١

## ٢ - العطف بـ "الفاء".

تفيد "الفاء" العاطفة الترتيب- وهو أن يكون المعطوف تالياً للمعطوف عليه- والتعقيب- وهو أن يكون المعطوف واقعاً بعد المعطوف عليه بغير مهلة زمنية- مع ملاحظة أن تعقيب كل شيء بحسبه. (١) وذلك مثل قوله تعالى: ﴿ثُمَّ أَمَاتَهُ فَأَقْبَرَهُ﴾ [عبس/٢١].

وقد عبر الأستاذ محمود شاكر عن هذا المعنى تعبيراً دقيقاً فطناً بقوله: "الفاء تحرك الزمن في الفعل الماضي، وتمده وتمطله، حتى تبلغ به أول الزمن في الفعل الذي يليه، ... وأنت واجد فرقاً لا يوصف في حركة الزمن بين قولك: نام وأفاق، ولبس ثيابه، وخرج، ولقي صديقه، وانطلقا، وقولك: نام، وأفاق، ولبس ثيابه، فخرج، فلقي صديقه، فانطلقا". (٢)

وهذا ما تدل عليه الفاء في أغلب استعمالات محمود حسن إسماعيل لها في شعره، ومن ذلك قوله في قصيدة "زفرة على فلسطين الدامية": (٣)

وشدوا بملحمة السلام ورنموا	مزموره للكون خلاب الصدى
لكن شعبهم أثار عجاجة	في الشرق طافحة بأهوال الردى
وإذا بلحن السلم بين شفاههم	عصفت به شهواتهم فتبددا!

يتحدث الشاعر عن السلام المزعوم من قبل إسرائيل التي كثيراً ما دعت إلى عقد المؤتمرات من أجله، ولكنها في الحقيقة دعوة تتستر وراءها لتفعل أفاعيلها بأبناء فلسطين، ويفتك أبنائها بالنساء، والشيب والأطفال، وما يكاد ينفذ مجلسهم إلا ونرى الغدر يفور في دمائهم، ويعودون إلى طبيعتهم التي جبلوا عليها وهي الغدر والخيانة، وسرعان ما يتبدد السلام الذي كانوا يتغنون به من قبل. وقد عبر الشاعر عن ذلك بـ "إذا" الفجائية في مطلع البيت الثالث، ومن ثم يتوافر عنصر المفاجأة الدال على وقوع الغدر والخيانة، ويأتي الظرف "بين" والمضاف إليه "شفاههم" اللذان يدلان على أنهم لم يكادوا ينفذوا من حديثهم عن السلام إلا وقد تبدد هذا السلام. دل على ذلك الفعل الماضي (عصفت) الدال على الثبوت والانهاء، والعطف عليه بالفاء التي تدل على سرعة تخليهم عن عهودهم وحنينهم إلى غدرهم وخيانتهم. ليس ذلك فحسب، بل اتخذوا الرصاص شريعة قدسية في تعاملهم مع الناس، وقذائف الأرواح نهجاً مرشداً لضالهم؛ ومن ثم لم يخل مكان من طريق ممدد فيه؛ حتى هانت على الأبطال المجاهدين أنفسهم، فسعوا يطلبون الموت بأيديهم، ويصور الشاعر ذلك قائلاً: (٤)

(١) التوابع في الجملة العربية: ١١٧

(٢) دلالات التراكيب. دراسة بلاغية: ٣٣٩

(٣) الأعمال الكاملة: ٣٧٦/١

(٤) السابق: نفسه.

هانت على البطل المجاهد نفسه فسعى لحوض الموت يطلب مورداً  
ولنتأمل اختيار الشاعر "الفاء" للعطف بها في هذا الموضع؛ لتدل على سرعة تلبية  
هؤلاء الأبطال لنداء الجهاد أمام الاحتلال الغشوم. وهذا يدل على براعة الشاعر في اختيار  
حروف العطف المناسبة للسياق الذي ترد فيه.

وكثيراً ما جاءت "الفاء" العاطفة في شعر الشاعر دالة على التسبب، وهو أن يكون  
المعطوف بها متسبباً عن المعطوف عليه. ومن ذلك قوله في قصيدة "أحزان الغروب":<sup>(١)</sup>

ماذا شجاك فرتلت الأسى نغماً      ورحلت نواحة بين المطاريب؟!

فترتلها للأسى متسبب عما شجاها. ومنه قوله في قصيدة "تبي جائع":<sup>(٢)</sup>

شقى، جائع، عار، ذليل الوجه، مصفرُ  
ويضرب كفه في الأرض من ألم، فتخضرُ

فلولا عمل الفلاح وكده، وتصيب العرق من جبينه ما اخضرت الأرض، ولا زكا النبات، ولا  
أمرع الوادي. وجاءت الفاء العاطفة دالة على هذا المعنى.

ومما تختص به "الفاء" العاطفة أنها تعطف مفصلاً على مجمل، كقوله تعالى: ﴿ونادى  
نوح ربه فقال رب إن ابني من أهلي﴾ [هود/٤٥]، وقوله تعالى: ﴿فقد سألوا موسى أكبر من  
ذلك فقالوا أرنا الله جهرة﴾ [النساء/١٥٣]. ومنه قول محمود حسن إسماعيل في قصيدة  
"موسيقا من الكلمة":<sup>(٣)</sup>

أنا أدري! فجوعه في الضمير  
يلقط الحب قبل غرس البذور  
ويغني ويحمل الزهر نايأ  
ليمص الحياة .. من أي زور!

---

(١) الاعمال الكاملة: ١٢٢/١

(٢) السابق: ٨١٥/١

(٣) السابق: ١٩٢٤/٤

### ٣ - العطف بـ "ثم".

تفيد "ثم" الترتيب مع التراخي والمهلة، قال تعالى: ﴿أَمَاتَهُ فَأَقْبَرَهُ، ثُمَّ إِذَا شَاءَ أَنْشَرَهُ﴾ [عبس/٢١، ٢٢]، ولا تكون إلا عاطفة، فلا تكون للسببية؛ إذ لا يتراخي المسبب عن السبب التام، ولا تعطف المفصل عن المجمل كالفاء. وقد تجيء في الجمل خاصة لاستبعاد مضمون ما بعدها عن مضمون ما قبلها وعدم مناسبتها له كقوله تعالى: ﴿فَخَلَقْنَا الْعَلَقَةَ مَضْغَةً فَخَلَقْنَا الْمَضْغَةَ عِظَامًا فَكَسَوْنَا الْعِظَامَ لَحْمًا ثُمَّ أَنْشَأْنَاهُ خَلْقًا آخَرَ﴾ [المؤمنون/ ١٤]، وذلك إما نظر إلى تمام الطور الأخير، وإما استبعاداً لمرتبة هذا الطور الذي فيه كمال الإنسانية من الأطوار المتقدمة. (١)

وذهب الأخفش والكوفيون إلى أن "ثم" تقع زائدة، فلا تكون عاطفة ألينة، (٢) وحملوا على ذلك قوله تعالى: ﴿حَتَّى إِذَا ضَاقَتْ عَلَيْهِمُ الْأَرْضُ بِمَا رَحُبَتْ وَضَاقَتْ عَلَيْهِمْ أَنْفُسُهُمْ وَظَنُوا أَنَّ لَا مَلْجَأَ مِنَ اللَّهِ إِلَّا إِلَيْهِ ثُمَّ تَابَ عَلَيْهِمْ لِيَتُوبُوا﴾ [التوبة/ ١١٨] جعلوا "تاب عليهم" هو الجواب و "ثم" زائدة، وقول زهير:

أراني إذا أصبحت ذا هوى      فثم إذا أمسيت أمسيت عادياً

ولكن خرج الجمهور الآية على أن جواب "إذا" محذوف تقديره "فرج الله عنهم" أو "لجأوا إلى الله" فـ "ثم" هنا عاطفة على هذا المقدر المحذوف. وقال بعض النحويين: إن "إذا" بعد "حتى" قد تجرد عن الشرط وتبقى لمجرد الوقت، فلا تحتاج إلى جواب، بل تكون غاية للفعل قبلها أي: خلفوا إلى هذا الوقت ثم تاب عليهم. (٣) كما أن "الفاء" زائدة في البيت السابق، وليست "ثم" هي الزائدة؛ لأنه لم يعهد زيادة "ثم".

ولم يكثر العطف بـ "ثم" في شعر الشاعر مثلما كان بحرفي "الواو"، و "الفاء". وجاءت دالة على الترتيب مع التراخي والمهلة. ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "موسيقا من السر": (٤)

.. قلق الشوق .. وضجات الهوى في رثتي  
عصفت كالريح، كالإعصار، تشوي جانبي  
أتلاشى .. ثم أحيا .. ثم أغدو كل شيء

(١) التوابع بين القاعدة والحكمة: ٢٢٠، ٢٢٢

(٢) شرح الأشموني: ١٤٠/٣

(٣) حاشية الصبان: ١٤١/٣

(٤) الأعمال الكاملة: ١٩١٩/٤



يعبر الشاعر عن الهوى الذي شب ضرامه في جانيبه، حتى كاد يتلاشى، فإذا ما طال الصدود وظهر بريق من الوصال فإنه يحيا على هذا الأمل، وإذا ما تم الوصال نفسه صار كل شيء. ويربط الشاعر بين الأفعال المضارعة (أتلاشى)، و (أحيا)، و (أغدو) بـ "ثم" العاطفة التي تدل على طول الفترة الزمنية بين هذه الأفعال مما يدل على تمسك الشاعر بالوصال التام وعدم إرضائه بما هو دونه، وتحمله الكثير في سبيل ذلك. وكذلك قوله في قصيدة "موسيقا الوداع الأخير":<sup>(١)</sup>

دست له الأشواك في كل طريق عبره ..

فداس، ثم داس ..

.. حتى أو غلت في كبده لتعصره

كتب الشاعر هذه الأبيات إلى روح الدكتور غنيمي هلال، يعبر فيها عن انسلال الروح في لحظة احتضار حزين، ويصور الشاعر مرضه بأشواك دست له في الطريق فداس عليها حتى توغلت فيه. ونلاحظ العطف بـ "ثم" وتكرار الفعل "داس" الذي يدل على تملك المرض من صاحبه حتى انسلال الروح منه.

---

(١) الأعمال الكاملة: ١٦٠٧/٣

#### ٤- العطف بـ "حتى".

العطف بـ "حتى" قليل، وأهل الكوفة ينكرونه ألبتة، ويحملون نحو: "جاء القوم حتى أبوك"، و "رأيتهم حتى أباك"، و "مررت بهم حتى أبيك" على أن "حتى" فيه ابتدائية، وأن ما بعدها على إضمار عامل.<sup>(١)</sup>

وجوز غيرهم من النحاة العطف بها ولكن بشروط هي:<sup>(٢)</sup>

١- أن يكون المعطوف بها بعضاً من المعطوف عليه أو كبعضه، نحو: "أكلت السمكة حتى رأسها"، و "أعجبتني الجارية حتى حديثها"، ولا يجوز "حتى ولدها".

٢- أن يكون المعطوف بها غاية لما قبلها في الزيادة أو النقصان، نحو: "مات الناس حتى الأنبياء"، و "قدم الحجاج حتى المشاة". ودخل في الزيادة الأقدم والأعظم والأكثر، وفي النقص، الأصغر، والأحقر، والأقل، وقد اجتمع الضعف والقوة في قول الشاعر:<sup>(٣)</sup>

قهرناكم حتى الكماة فإنكم  
لتخشوننا حتى بنينا الأصاغرا

٣- أن يكون المعطوف بها اسماً ظاهراً لا مضمراً، فلا يجوز: "قام الناس حتى أنا".

٤- أن يكون المعطوف بها مفرداً لا جملة؛ لأنه لا بد أن يكون جزءاً مما قبله، أو كجزء منه كما تقدم، ولا يتأتى ذلك إلا في المفردات.

وإذا كان المعطوف بها مجروراً فالأحسن إعادة حرف الجر حتى لا تلتبس بالجار.<sup>(٤)</sup>  
أما عن دلالة "حتى" العاطفة، فإن المعطوف بها لا يكون إلا عظيماً أو حقيراً وقوياً أو ضعيفاً؛<sup>(٥)</sup> وذلك لأن "حتى" لما تنتهي إليه الأشياء، فهي موضوعة للدلالة على أن ما بعدها غاية لما قبلها، وغاية كل شيء حده، ولذلك كان لفظها كلفظ الحد.<sup>(٦)</sup>

وجاء العطف بـ "حتى" قليلاً في شعر محمود حسن إسماعيل، ومنه قوله في قصيدة "الموودة":<sup>(٧)</sup>

طففت بالدنيا وساءلت بها  
لم تجد عيناى فيها كائناً  
كل شيء فوقها حتى الزمن  
لم ينح مثلي عليها وينن

(١) مغني اللبيب: ١٤٧/١

(٢) شرح الأشموني: ١٤٣/٣، و شرح التسهيل: ٣٥٨/٣، والإيضاح: ٢٧٠/١، وأسرار العربية: ٢٦٥، و البسيط في شرح جمل الزجاجة: ٣٣٣/١، والأشباه والنظائر: ٢٤٨/٢

(٣) المساعد على تسهيل الفوائد: ٤٥٢/٢

(٤) مغني اللبيب: ١٤٦/١، والتوابع في الجملة العربية: ١٢٥

(٥) المساعد على تسهيل الفوائد: ٤٥٢/٢

(٦) نتائج الفكر في النحو: ١٩٧، ١٩٨

(٧) الأعمال الكاملة: ٨٨٦/٢

يتلمس الشاعر شعاعاً للحرية، فيبحث عنها في كل مكان، ويسأل عنها كل شيء فوق سطح الأرض حتى الزمن؛ لأنه من الأشياء ذات الوجود المعنوي، وجاء العطف بـ "حتى" دالاً على تعظيمه، وبعد هذا البحث لم يجد الشاعر الحرية إلا مؤؤودة بيد الطغاة والمستبدين. ولم يكن استعمال الشاعر لـ "حتى" مقصوراً على العطف بها، وإنما استعملها جارة. ومن ذلك قوله في قصيدة "الضباب الأخضر":<sup>(١)</sup>

عبرت بها في وجوه العباد  
وأوغلت حتى ضمير الضمير

كما استعملها الشاعر ابتدائية مثل قوله في قصيدة "البعث":<sup>(٢)</sup>

يسقي ويغرس والأثمار ذاهبة      لم يبق ظلامها شيئاً ولم يذر  
حتى العظام والأمجاد، ما سلمت      من التناهب، والأطماع، والأشر

كما استعملها ناصبة للفعل المضارع. ومن ذلك قوله في قصيدة "غضبة الثأر":<sup>(٣)</sup>

وبعض الذي مر تاريخه،  
من الأمس يسـزأر،  
حتى يجاوبه الهامدون!

---

(١) الأعمال الكاملة: ١١١١/٢

(٢) السابق: ٩٨٢/٢

(٣) السابق: ١٥١٩/٣

## ٥ - العطف بـ "أو".

تأتي "أو" العاطفة دالة على معان متعددة، مرتبطة بالسياق الذي ترد فيه؛ لأن دراسة حروف المعاني دراسة للتركيب الذي يكون فيه الحرف بمفرداته وعلاقاته الأخرى.<sup>(١)</sup>

وتقع "أو" العاطفة بعد الطلب أو الخبر، فإذا وقعت بعد الطلب فإنها تدل على التخيير والإباحة، فالتخيير نحو: "تزوج زينب أو أختها"، والإباحة نحو: "جالس العلماء أو الزهاد". والفرق بينهما امتناع الجمع في التخيير وجوازه في الإباحة.<sup>(٢)</sup> ويرى البعض خلاف ذلك؛ لأنك تقول: "أنت مخير في أن تتزوج هند أو أختها" وليس في الكلام طلب، مع أن "أو" أفادت التخيير. وتقول أيضاً: "من المباح لك أن تصادق عمراً أو خالد"، وليس في الكلام طلب، مع أن "أو" أفادت الإباحة.<sup>(٣)</sup>

وإذا وقعت بعد الخبر فإنها قد تفيد الشك مثل قوله تعالى: ﴿لَبِثْنَا يوماً أو بعض يوم﴾ [الكهف/١٩]، أو الإبهام نحو قوله تعالى: ﴿أَنَّا هُمْ أَمْرًا لَّيلاً أَوْ نَهَارًا﴾ [يونس/٢٤]، أو التقسيم مثل: "الكمة اسم أو فعل أو حرف"، أو التفصيل نحو قوله تعالى: ﴿وَقَالُوا كُونُوا هُودًا أَوْ نَصَارَى﴾ [البقرة/١٣٥]، أو الإضراب، فتكون بمعنى "بل".

و "أو" من حروف العطف التي دارت كثيراً في شعر محمود حسن إسماعيل، وكثيراً ما أسهمت في إطالة بناء الجملة، وتكثيف الصورة الشعرية على نحو يدل على براعته الفنية و قدرته على تطويع حروف المعاني واستغلال إمكاناتها.

ومن المعاني التي أفادتها "أو" العاطفة في شعر الشاعر ما يلي:

### أ- الإباحة.

ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "من عميق الرقاد":<sup>(٤)</sup>

وأدوا الصلاة بأعتابها عساها لكم كعبة أو حرم

### ب- التخيير.

ومنه قول الشاعر في قصيدة "هكذا أغني":<sup>(٥)</sup>

(١) النحو واندون: ١١.

(٢) شرح الأشموني: ١٥٥/٣، ١٥٦.

(٣) نتائج الفكر في النحو: ١٩٩، والأساليب الإنشائية: ١٢٧.

(٤) الأعمال الكاملة: ٩١٥/٢.

(٥) السابق: ٤٤٠/١.



هكذا كنت أغني  
أو تشأ فارحل ودعني!

إن تسل في الشعر عني  
إن تشأ فاسمع نشيدي

ج - الإبهام -

ومنه قول الشاعر في قصيدة "شاطئ التوبة":<sup>(١)</sup>

وللمعاصي عواءً، مدمدم في الحنايا  
كأنه صوت ذئب، تغافلته العشايا  
أو فح أفعى، شوتها من الهجير شظايا  
أو نوح ثكلى، أهاجت لها القبور خفايا  
أو وخزة من ضمير، للعار فيه بقايا  
أو صرخة من يتيم، تلقفته الرزايا

يتحدث الشاعر هنا عن أثر المعاصي على النفس، فيشخص هذه المعاصي، ويجعل لها عواءً، إلا أنه عواء مبهم؛ إذ يصفه الشاعر بأنه (مدمدم)، وهو وصف غير مفهوم، ولكنه دال على الغضب، وهذا نوع من الإبهام يريد الشاعر من خلاله التخويف والتهويل من هذه المعاصي. ثم يكرر الشاعر الوصف بالجملة الناسخة الدالة على التشبيه ثم يعطف عليها بـ "أو" أربع مرات؛ ليزيد من حدة الإبهام الذي يرمي من ورائه إلى التنفير من الوقوع في تلك المعاصي. وكأن الشاعر يحس بالضعف في التشبيه الذي يأتي به، فيضرب عنه ليجعل الاهتمام بما سيأتي من تشبيهات لاحقة تكون أقوى مما سبق، أو تتآزر جميعاً معاً في الوصول إلى المعنى المقصود. وتتجلى هنا مقدرة الشاعر في بناء الجملة بناءً محكماً، وإطالته لها من خلال النعت وتكراره، والعطف عليه وتكراره، وتضامن هذه الكلمات في مواقعها النحوية المختلفة؛ لخدمة رؤيته الفنية الخاصة.

د - التنويع -

ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "زفرة على فلسطين الدامية":<sup>(٢)</sup>

الفتنة الشعواء هاجت قلبه  
لم تبق فيه كنيسة أو مسجداً

هـ - الشك -

ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "الله":<sup>(٣)</sup>

وعلى خضوع الهائمين، بكفها تعلّي الجسور  
وتدور تطحن في غيابتها ..

(١) الأعمال الكاملة: ١١٧٦/٢

(٢) السابق: ٣٧٧/١

(٣) السابق: ١٦٧٠/٤

## فتطحن .. أو تدورا

### و- الإضراب.

أي أن تكون "أو" بمعنى "بل"، وهذا ما ذهب إليه الكوفيون، وأبو علي الفارسي وابن برهان، واحتجوا بقوله تعالى: ﴿وَأرسلناه إلى مائة ألف أو يزيدون﴾ [الصافات/١٤٧] ف قيل: إنها بمعنى "بل"، أي: بل يزيدون. قال الفراء: "أو" هنا بمعنى "بل"، كذا جاء في التفسير، مع صحته في العربية. وحكى الفراء: اذهب إلى زيد أو دع ذلك فلا تبرح اليوم. وقال ابن برهان: قال أبو علي: "أو" حرف يستعمل على ضربين: أحدهما أن يكون لأحد الشيئين أو الأشياء. والآخر أن يكون للإضراب.<sup>(١)</sup> وقيل: إنها بمعنى "الواو"، أي: ويزيدون. وكذلك قراءة أبي السمال: ﴿أو كلما عاهدوا عهداً﴾ [البقرة/١٠٠] بسكون الواو. قال أبو الفتح: معنى "أو" هنا "بل" بمنزلة "أم" المنقطعة فكأنه قال: بل كلما عاهدوا عهداً. قال: و "أو" التي بمنزلة "أم" المنقطعة موجودة في الكلام كثيراً.<sup>(٢)</sup> ومن ذلك قول الشاعر:

كانوا ثمانين أو زادوا ثمانية      لولا رجاؤك قد قتلت أولادي

وقول الآخر:

بدأت مثل قرن الشمس في رونق الضحى      وصورتها أو أنت في العين أملح  
أي: بل زادوا ثمانية، وبل أنت في العين أملح.<sup>(٣)</sup>

ونسب ابن عصفور لسيبويه جواز ذلك بشرطين: تقدم نفي أو نهي، وإعادة العامل نحو: "ما قام زيد أو ما قام عمرو"، و "لا يقيم زيد أو لا يقيم عمرو". ويؤيده قوله تعالى: ﴿ولا تطع منهم آثماً أو كفوراً﴾ [الإنسان/٢٤] ولو قلت: أو لا تطع كفوراً انقلب المعنى، يعني أنه يصير إضراباً عن النهي الأول ونهياً عن الثاني فقط.<sup>(٤)</sup>

أما البصريون فذهبوا إلى خلاف ما سبق، واحتجوا بأن الأصل في "أو" أن تكون لأحد الشيئين على الإبهام، بخلاف "بل" التي معناها الإضراب، وأن الأصل في كل حرف ألا يدل إلا على ما وضع له، ولا يدل على معنى حرف آخر.<sup>(٥)</sup>

ومما جاءت فيه "أو" دالة على الإضراب في شعر محمود حسن إسماعيل قوله في قصيدة "دنيا أدمع ومآتم":<sup>(٦)</sup>

(١) شرح التسهيل: ٣٦٢/٣ وانظر: معاني القرآن للفراء: ٧٢/١، والانصاف: ٤٧٨/٢

(٢) شرح التسهيل: ٣٦٣/٣

(٣) الانصاف: ٤٧٨/٢، وشرح الأشموني: ١٥٧/٣، والخصائص: ٤٥٧/٢، ٤٥٨

(٤) شرح الأشموني: ١٥٧/٣، ومغني اللبيب: ٧٦/١

(٥) الانصاف: ٤٨٠/٢ مسألة (٦٧)

تعلقتها عذراء يندى حديثها  
هي النور.. أو في النور منها الأفة  
صفاء تجلى من عفيف المباسم  
هي السر يضوي في غيوب الطلاسم

فالشاعر تشجيه ألام العشق، ويشقى بحبه العف المطهر، فيتحدث عن محبوبته التي تعلق بها، فيصف مفاتها، ويبدأ بحديثها العذب الذي يتجلى من منبع الطهر والعفاف. ثم يتطرق من وصفه الجزئي لمحبوبته إلى وصفه الكلي، فيصفها بالنور الذي يتلأأ ويملاً أركان الوجود، ويعبر عن ذلك بالجملة الاسمية التقريرية (هي النور) التي تفيد ثبوت الصفة ولزومها لمحبوبته. ونلاحظ النقطتين الموضوعتين بعد الجملة الاسمية، فلم يضع الشاعر هذه النقاط عبثاً، وإنما هي لون من التكثيف الدلالي؛ إذ هما يتيحان لحظة زمنية تتوقف فيها الصياغة استعداداً لموقف تعبري ذي دلالة مكثفة معبرة عن إحساس الشاعر. ويضرب الشاعر عن وصفه السابق ليثبت لمحبوبته وصفاً لاحقاً أكثر دلالة، حيث يرى أن النور هو الذي يستمد ألقه من محبوبته، وبذلك قد بلغ الشاعر الغاية في وصفه من خلال إضرابه بـ "أو" عن المعنى السابق لإثبات المعنى اللاحق.

ومما جاءت فيه. أيضاً "أو" بمعنى "بل" قول الشاعر في قصيدة "الغنص اليتيم":<sup>(١)</sup>  
قم أترع الدن، أو لا فهي مترعة  
فاحبس خطاك عداها الأين والتعب  
وكذلك قوله في قصيدة "جلاء أو فناء":<sup>(٢)</sup>  
أسمعت أفتك أو أمر خيانة  
ممن بأمجاد البطولة تاجروا!  
أي: بل لا فهي مترعة، وبل أمر خيانة.

ز - "أو" بمعنى "الواو".

قال الأشموني: "وربما عاقبت "أو" "الواو"، أي: جاءت بمعناها ... إذا أمن اللبس. كقوله:  
قوم إذا سمعوا الصريخ رأيتهم  
ما بين ملجم مهره أو سافع  
وقول الآخر:

فظل طهاة اللحم ما بين منضج  
صفيف شواء أو قدير معجل

(١) الأعمال الكاملة: ٢٠٨/١  
(٢) الأعمال الكاملة: ٨٩٩/٢. كتبت في الديوان: (أولى)، وأظن صوابها غير ذلك؛ إذ هي مكونة من (أو) العاطفة و(لا) النافية.  
(٣) السابق: ١٠٠٠/٢ بمعنى "بل"، و "لا" الناهية، وتقدير الكلام: "بل لا تقم". لأن هذا ما يقتضيه السياق.



وجعل منه: ﴿وأرسلناه إلى مائة ألف أو يزيدون﴾ [الصفافات/١٤٧] أي: ويزيدون. هذا مذهب الأخفش والجرمي وجماعة من الكوفيين<sup>(١)</sup>.

فـ "أو" في هذه المواضع بمعنى الواو التي للمصاحبة، ومن شواهد هذا المعنى قول النبي (ﷺ) -<sup>(٢)</sup>: "أسكن فما عليك إلا نبي أو صديق أو شهيد". وقول ابن عباس - رضي الله عنه -<sup>(٣)</sup>: "كل ما شئت واشرب ما شئت ما أخطأك اثنتان: سرف أو مخيلة".<sup>(٤)</sup>

ويرى ابن مالك أن من علامات "أو" التي للإباحة استحسان وقوع "الواو" موقعها وذلك مثل قوله تعالى: ﴿ولا يبدن زينتهن إلا لبعولتهن أو آبائهن أو آباء بعولتهن أو أبنائهن أو أباء بعولتهن﴾ [النور/٣١]، "ألا ترى أنه لو قيل: ولا يبدن زينتهن إلا لبعولتهن وآبائهن وآباء بعولتهن لم يختلف المعنى. ومنه: جالس الحسن أو ابن سيرين، أي جالس الصنف المبارك الذين منهم الحسن وابن سيرين، فلو جالسهما معاً لم يخالف ما أبيح له. والاعتماد في فهم المراد من هذا الخطاب على القرائن".<sup>(٥)</sup>

وتأتي "أو" العاطفة بمعنى "الواو" أيضاً في عطف المؤكد مثل قوله تعالى: ﴿ومن يكسب خطيئة أو إثماً﴾ [النساء/١١٢].

وإذا وقع نهي أو نفي قبل "أو" كانت بمعنى "الواو" مردفة بـ "لا" فمثال ذلك مع النهي قوله تعالى: ﴿ولا تطع منهم آثماً أو كفوراً﴾ [الإنسان/٢٤] ومثال ذلك مع النفي قوله تعالى: ﴿ولا على أنفسكم أن تأكلوا من بيوتكم أو بيوت آبائكم﴾ [النور/٦١] أي: ولا تطع منهم آثماً ولا كفوراً، ولا على أنفسكم أن تأكلوا من بيوتكم ولا بيوت آبائكم.<sup>(٦)</sup>

ومما جاءت فيه "أو" بمعنى "الواو" في شعر محمود حسن إسماعيل قوله في قصيدة "البعث":<sup>(٧)</sup>

ما بين إيماءة أو بعضها ..! انتبهوا  
لموكب من سماء الحق منحدر  
وقوله في موضع آخر في القصيدة نفسها:  
ما بين طيف الكرى، أو لمحة البصر  
كانت خطاك لهم أمضى من القدر

(١) شرح الأشموني: ١٥٧/٣ - ١٥٩

(٢) شواهد التوضيح: ١١٣، وخرجه البخاري ٦٢ كتاب فضائل أصحاب النبي.

(٣) شواهد التوضيح: ١١٣، وخرجه البخاري ٧٧ كتاب اللباس.

(٤) شرح التسهيل: ٣٦٤/٣

(٥) السابق: نفسه.

(٦) السابق: ٣٦٥/٣

(٧) الأعمال الكاملة: ٩٨٠/٢



وقوله في قصيدة "أذن الفجر":<sup>(١)</sup>

وهب جميع الشعب، سيان ناعم      على تبره، أو كالح الرزق مغبر  
فـ "أو" في هذه المواضع بمعنى "الواو" التي للمصاحبة؛ لأنه لا يجوز أن تقع "أو" مع الأفعال  
التي تقتضي فاعلين أو أكثر، وكذلك الأسماء التي تقتضي اثنين فما زاد، فلا يجوز: تخاصم  
زيد أو عمرو، ولا: جلست بين زيد أو عمرو؛ لأن البيئية من المعاني النسبية التي لا يعطف  
فيها إلا بالواو.<sup>(٢)</sup> وكذلك لا تقول: سيان زيد أو بكر.<sup>(٣)</sup>

وجاءت "أو" في شعر الشاعر بمعنى "الواو" كذلك في عطف المؤكد مثل قوله في قصيدة  
"طريق الضياء":<sup>(٤)</sup>

وفينسا التعبـد بالجائـرين      نصلي لمن جار أو من ظلم  
وكذلك قوله في قصيدة "أحزان الغروب":<sup>(٥)</sup>  
عف الهوى، لم يرغ في لحنه وزر      ولم يدنس بإثم فيه أو حوب  
كما جاءت "أو" بعد نفي بمعنى "الواو" مرفقة بـ "لا". ومن ذلك قوله في قصيدة "زاد ..  
وسلام":<sup>(٦)</sup>

لم تكن نارك برداً أو سلاماً      فعلام الشدو يا طير علاماً؟  
أي: لم تكن نارك برداً ولا سلاماً.

(١) انساب: ٩٦١/٢

(٢) التوايح بين القاعدة والحكمة: ٢٣٢

(٣) أمالي ابن الشجري: ٧١/٣

(٤) الأعمال الكاملة: ٩٨٦/٢

(٥) السابق: ١٢٥/١

(٦) السابق: ٦١٥/١

٦- العطف بـ "أم".

**"أم" على ضربين: متصلة ومنقطعة.**

**أولاً: "أم" المتصلة.**

وهي التي تسبق بأحد شيئين: أولهما: همزة التسوية، وهي الداخلة على جملة، بحيث تكون الهمزة مع الجملة في محل المصدر.<sup>(١)</sup> وتكون هي والجملة المعطوفة عليها فعليتين نحو قوله تعالى: ﴿سواء عليهم أأنذرتهم أم لم تنذرهم﴾ [البقرة/٦] أي سواء عليهم الإنذار وعدمه.

**أو اسميتين كقوله:**

ولست أبالي بعد فقدي مالكا أموتى ناء أم هو الآن واقع

**أي: لست أبالي بعد موتى أو وقوعه الآن.**

وقد تكونان مختلفتين مثل قوله تعالى: ﴿سواء عليكم أَدْعَوْهُم أم أُنْتُمْ صَامِتُونَ﴾ [الأعراف/١٩٣] أي: سواء عليكم دعاؤكم إياهم أم صمتكم.

وان لم توجد لفظة "سواء" ينوب عنها ما يشبهها من نحو: ما أبالي وما أدرى وليت شعري ونحو ذلك.<sup>(٢)</sup> ومما جاءت فيه "أم" مسبوقة بهمزة التسوية في شعر محمود حسن إسماعيل قوله في قصيدة "هكذا أغنى":<sup>(٣)</sup>

لا أبالي أشجى سمى — عك أم لم يشج لحنى!

أي: لا أبالي شجوك أم عدمه.

ثانيهما: همزة التعيين، وهي الهمزة التي يطلب بها وبـ "أم" تعيين أحد الشئيين، وتقع بين مفردين غالباً.<sup>(٤)</sup> ويتوسط بينهما ما لا يسأل عنه نحو قوله تعالى: ﴿أَأَنْتُمْ أَشَدُّ خَلْقاً أَمْ السَّمَاءُ بِنَاهَا﴾ [النازعات/٢٧]. ومن ذلك قول محمود حسن إسماعيل في قصيدة "الأحذب النشوان":<sup>(٥)</sup>

أتاك ينجى العيد فاهتاج قلبه فلم يدر أشعاراً شدا أم تمانما

**حيث حذف الهمزة، والتقدير: فلم يدر أشعار شدا أم تائها.**

(١) شرح الأشموني: ١٤٥/٣-١٤٧، و الكتاب: ١٦٩/٣، ١٧١، و نتائج الفكر: ٣٣٤، و الجمل في النحو للزجاجي: ٣٥٥، و شرح التسهيل: ٣٦٠/٣، ٣٦١، و الأشباه والنظائر: ٢٤٧/٢

(٢) شرح الأشموني: ١٥٢/٣

(٣) الأعمال الكاملة: ١/٣٩٤

(٤) شرح الأشموني: ١٤٨/٣

(٥) الأعمال الكاملة: ٩١٠/٢

أو يتأخر عنهما ما لا يسأل عنه نحو قوله تعالى: ﴿وإن أدري أقرب أم بعيد ما توعدون﴾  
[الأنبياء/ ٩٠] ومنه قول محمود حسن إسماعيل في قصيدة "العودة إلى الله":<sup>(١)</sup>

جل ربي! كل هذا ما الذي كنت ارتكبت  
أذنوب؟ أم دروب في مهاويها جرفت؟

وتقع كذلك بين جملتين فعليتين، كقول الشاعر:

فقلت للطيف مرتاعاً فأرقني      فقلت أهي سرت أم عادني حلم  
إذ الأرجح أن "هي" فاعل بفعل محذوف.<sup>(٢)</sup>

ومن ذلك قول محمود حسن إسماعيل في قصيدة "قصة ظلام":<sup>(٣)</sup>

صرع القوم! أم دهتهم خبيئه؟      صيروا حكمة السماوات عارا ..

والأصل: أصرع القوم، على حذف همزة الاستفهام.

أو اسميتين كقول الشاعر:

لعمرك ما أدري وإن كنت دارياً      شعيث ابن سهم أم شعيث ابن منقر

والأصل: أشعيث، فحذف الهمزة والتنوين منهما.<sup>(٤)</sup> ومنه قول محمود حسن إسماعيل في  
قصيدة "اسألوا عنه":<sup>(٥)</sup>

ومقيم أنت أم عني راحل؟  
كلما قلت: تجافتك المنـاهـل  
عدت في سرب من الإحساس زاجـل

وذلك على حذف همزة الاستفهام.

وتسمى "أم" الواقعة بعد همزة التسوية أو همزة التعيين متصلة؛ لأن ما قبلها وما بعدها  
لا يستغني أحدهما عن الآخر. وتسمى أيضاً معادلة لمعادلتها للهمزة في إفادتها التسوية في  
النوع الأول والاستفهام في النوع الثاني. ويفترق النوعان من أربعة أوجه:<sup>(٦)</sup>

- ١ - أن "أم" الواقعة بعد همزة التسوية لا تحتاج إلى جواب بخلاف الواقعة بعد همزة التعيين.
- ٢ - الكلام مع "أم" الواقعة بعد همزة التسوية خبر يحتمل الصدق والكذب، وليس كذلك مع  
الواقعة بعد همزة التعيين؛ لأن الاستفهام معها على حقيقته.

(١) السابق: ١١٦٩/٢

(٢) شرح الأشموني: ١٤٩/٣

(٣) الأعمال الكاملة: ٨٥٣/٢

(٤) شرح الأشموني: ١٥٣/٣

(٥) الأعمال الكاملة: ٤٧٠/١

(٦) شرح الأشموني: ١٥٠/٣، و مغني اللبيب: ٥١/١-٥٣، و البسيط في شرح جمل الزجاجي: ٣٤٩/١، ٣٥٠،

و التوابع في الجملة العربية: ١٢٨، ١٢٩

٣- "أم" الواقعة بعد همزة التسوية لا تقع إلا بين جملتين، ولكن "أم" الواقعة بعد همزة التعيين تقع بين مفردين غالباً، وقد تقع بين جملتين.

٤- الجملتان مع "أم" المسبوقة بهمزة التسوية تؤولان بمصدر، فهما في تأويل مفردين. وذلك خلاف الجملتين مع "أم" المسبوقة بهمزة التعيين، فإنها لا يؤولان بمفرد.

حذف الهمزة السابقة على "أم".

وردت هذه الظاهرة كثيراً في شعر محمود حسن إسماعيل. ومن ذلك قوله في قصيدة "زهرة من عذاب":<sup>(١)</sup>

زهرة؟ أم تميمة لكفاح الرق؟ أم قصة الفداء الطويله؟

### ثانياً: "أم" المنقطعة.

تقع "أم" المنقطعة بين جملتين مستقلتين، والمتكلم بها يضرب عن الكلام الأول، ويشرع في استفهام مستأنف، فهي - إذن - بمعنى "بل" التي تدل على الإضراب الإبطالي، أي على أن الكلام الأول غلط، أو الإضراب الانتقالي أي الانتقال من كلام إلى كلام آخر لا لتدارك الغلط.<sup>(٢)</sup>

يقول ابن هشام: "ومعنى "أم" المنقطعة، الذي لا يفارقها الإضراب، ثم تارة تكون له مجرداً، وتارة تتضمن مع ذلك استفهاماً إنكارياً، أو استفهاماً طلبياً".<sup>(٣)</sup>

و "أم" المنقطعة ثلاثة أنواع:

الأول: مسبوقة بخبر محض، نحو قوله تعالى: ﴿تَزِيلُ الْكِتَابَ لَا رَيْبَ فِيهِ مِنْ رَبِّ الْعَالَمِينَ أَمْ يَقُولُونَ افْتَرَاهُ﴾ [السجدة/٢، ٣]، وقولهم: "إنها لإبل أم شاء". يقول أبو على الفارسي: "كأنه رأى أشخاصاً فسبق إلى نفسه برؤيتها أنها إبل فأخبر على ذلك، ثم شك فقال: أم شاء، فصار سؤاله بـ "أم" مضرباً عما كان "أخبر به، ومستأنفاً السؤال عنه، فكأنه في التمثيل: بل أهى شاء، لأن فيها دلالة على الإضراب كما في "بل"، وفيها دلالة على الاستفهام كما في الهمزة، فترجموا "أم" هذه بـ "بل" والهمزة التي للاستفهام لاشتغال "أم" على معنييهما".<sup>(٤)</sup> ومن ذلك قول محمود حسن إسماعيل في قصيدة "النيل":<sup>(٥)</sup>

ما قالت الريح للنخيل  
ويشرح الحب للخمير

سمعت في شطك الجميل  
يسبح الطير أم يغني

(١) الأعمال الكاملة: ١٠٤٨/٢

(٢) التوابع بين القاعدة والحكمة: ٢٣٩، و التوابع في الجملة العربية: ١٣٠

(٣) مغني اللبيب: ٥٥/١، وانظر: الإتقان في علوم القرآن: ٤٨١/٢

(٤) الإيضاح لأبي علي الفارسي: ٢٩٩/١

(٥) الأعمال الكاملة: ٧٣٠/١



وكذلك قوله في قصيدة "الذهول":<sup>(١)</sup>

يا لهفتا والجفن حلم غرير  
.. أم طيف نور!

فجاءت "أم" في الموضعين السابقين للإضراب المتضمن استفهاماً طلبياً، والتقدير في الموضع الأول: بل أيغني؟ وفي الموضع الثاني: بل أهو طيف نور؟

الثاني: مسبوقة بهمزة لغير الاستفهام.

وذلك نحو قوله تعالى: ﴿أَلَمْ أَرْجُلْ يَمْشُونَ بِمَا أَمْ لَهُمْ أَيْدٍ يَبْطِشُونَ بِهَا﴾ [الأعراف/١٩٥]، إذ الهمزة في ذلك للإنكار، فهي بمنزلة النفي، والمتصلة لا تقع بعده. ومن ذلك قول محمود حسن إسماعيل في قصيدة "لوح العدم":<sup>(٢)</sup>

أنا أعمى؟ أم الأعمى فمي؟  
أم يدي في غيظها المضطرم؟  
أم يميني وهي تحبو ... مثلما  
يزحف الأعشى شليل القدم؟

يتحدث الشاعر هنا عن أمي يناجي نفسه في مهرجان من مهارج العلم، ويكتب بإصبعه لوح الندم من مداد الجهل وظلمته، ويرسم حسرته على عمره الضريع، فيتساءل مستنكراً: أنا أعمى؟ أم أبكم؟ أم عاجز اليد؟ أم مشلول اليمين؟ ولم يكن الاستفهام هنا علي حقيقته بمعنى أنه يحتاج إلى جواب وإنما جاء إنكارياً، فالهمزة في ذلك للإنكار، فهي بمنزلة النفي. أما "أم" فهي للإضراب المشرب معنى الاستفهام الإنكاري، فهو لم يكن أبكم، ولا أعمى، ولا عاجز اليد، ولا مشلول اليمين، وإنما هي قسوة الحياة وظلم الواقع المرير الذي تعيش فيه بعض الطبقات مجهولة الحقوق؛ فلم تمد له يمين، ولم يجد إلا من سد طريق النور عن وجهه.

الثالث: مسبوقة باستفهام بغير الهمزة، مثل قوله تعالى: ﴿هَلْ يَسْتَوِي الْأَعْمَى وَالْبَصِيرُ أَمْ هَلْ تَسْتَوِي الظُّلُمَاتُ وَالنُّورُ﴾ [الرعد/١٦]، أي: بل هل تستوي، إذ لا يدخل استفهام على استفهام، وهذه لا تكون "أم" فيها إلا منقطعة؛<sup>(٣)</sup> لأنها لا تقتضي استفهاماً ألبتة.<sup>(٤)</sup> ومن ذلك قول محمود حسن إسماعيل في قصيدة "النأي الأخضر":<sup>(٥)</sup>

غنيت في ظلها .. فهل سمعت  
أم زارها في مهادها نسيم  
لحني وقد أرعشت ترائبها!  
وراح من فتنة يجاذبها!

(١) السابق: ٢٥٤/١

(٢) الأعمال الكاملة: ١٢٦٤/٢

(٣) الإيضاح لأبي علي الفارسي: ٣٠٠/١، والإتقان في علوم القرآن: ٤٨٢/٢

(٤) شرح الأشموني: ١٥٤/٣، وحاشية الصبان: ١٥٤/٣، والبسيط في شرح جمل الزجاني: ٣٥٠/١

(٥) الأعمال الكاملة: ١٥٦/١

وكذلك قوله في قصيدة "الغصن اليتيم":<sup>(١)</sup>

وزفت الريح، هل زف النشيد لها أم ظل سامان هذا اليأس التعب

**ثانياً: الحروف التي تشرك المعطوف مع المعطوف عليه لفظاً فقط.**

هناك حروف تشرك المعطوف مع المعطوف عليه لفظاً فقط، أي في الإعراب وحده دون المعنى. وهذه هي: "لكن"، و "بل"، "لا". وفيما يلي تفصيل ذلك.

#### ١ - العطف بـ "لكن".

ذهب أكثر النحويين إلى أنها حرف من حروف العطف، وذلك إذا وليها مفرد، أما إذا وليها كلام فهي حرف ابتداء لمجرد إفادة الاستدراك وليست عاطفة، ويجوز أن تستعمل بالواو نحو قوله تعالى: ﴿ولكن كانوا هم الظالمين﴾ [الزخرف/٧٦]، وبدونها نحو قول زهير:<sup>(٢)</sup>

إن ابن ورقاء لا تخشى بواده  
لكن وقائعه في الحرب تنتظر

واشترط النحاة للعطف بـ "لكن" ثلاثة شروط:

١ - أن تسبق بتفي أو نهى نحو: "ما قام زيد لكن عمرو"، و "لا يقيم زيد لكن عمرو".

٢ - أن يكون المعطوف بها مفرداً.

٣ - ألا تقترن بالواو. وهو مذهب الفارسي وأكثر النحويين.<sup>(٣)</sup>

وإذا اقترنت "لكن" بالواو، فالنحاة على مذاهب مختلفة:<sup>(٤)</sup>

الأول: مذهب يونس، وهو أن الواو هي العاطفة، عطفت مفرداً على مفرد، و"لكن" غير عاطفة، بل هي للاستدراك.

الثاني: مذهب ابن أبي الربيع، وهو أن "لكن" حين اقترانها بالواو عاطفة جملة على جملة. وينبغي على قوله أن تكون الواو زائدة.<sup>(٥)</sup>

الثالث: مذهب ابن عصفور، وهو أن "لكن" عاطفة، والواو زائدة زيادة لازمة.

الرابع: مذهب ابن كيسان، وهو أن "لكن" عاطفة، والواو زائدة زيادة غير لازمة، أي أنت مخير في الإتيان بها.

وقد وردت "لكن" بصورها المختلفة في شعر محمود حسن إسماعيل، فجاءت عاطفة

كقوله في قصيدة "لما رآك الحيارى":<sup>(٦)</sup>

(١) السابق: ٨٩٥/٢

(٢) شرح الأشموني: ١٦٤/٣

(٣) السابق: ١٣٣/٣

(٤) السابق: ١٣٤/٣، وانظر: الأساليب الإثنائية: ١٢٤، ١٢٥

(٥) حاشية الصبان: ١٣٣/٣

(٦) الأعمال الكاملة: ٤٩٧/١

إني عشقتك .. لا ظلاً ولا زهراً  
لكن زماناً مضىء الروح فتاناً  
وقوله في قصيدة "من ذلك الفارس":<sup>(١)</sup>

وقفت أهتف .. لا شعراً، ولا نغماً  
لكن هوى غردت فيه الخيالات  
فخلصت "لكن" في البيتين السابقين للعطف، وأفادت الاستدراك، وذلك بالشروط التي حددها  
النحاة. كما وردت "لكن" في شعر الشاعر ابتدائية مفيدة للاستدراك، مثل قوله في قصيدة  
"القيثارة الحزينة":<sup>(٢)</sup>

خرساء، لكن صوتها صارخ  
يذيب قلب الصخر من وجده  
فلم تكن "لكن" هنا عاطفة، بل هي حرف ابتداء يفيد الاستدراك؛ وذلك لأنها سبقت بإيجاب، وقد  
تلتها جملة.

كما جاءت "لكن" مقترنة بالواو كثيراً في شعر الشاعر، مثل قوله في قصيدة "تهر النسيان":<sup>(٣)</sup>  
لا ظلام، ولا ضياء، ولكن  
غيب حائر على الكئيبان

---

(١) السابق: ٥٧٨/١

(٢) الاعمال الكاملة: ٦٢/١

(٣) السابق: ٨١٩/١

## ٢- العطف بـ "بل".

لا بد لكونها عاطفة من أفراد معطوفها، فإن تلاها جملة كانت حرف ابتداء لا عاطفة على الصحيح.<sup>(١)</sup> وتفيد حينئذ الإضراب، إما على جهة الإبطال، أي إبطال الحكم لما قبلها نحو قوله تعالى: ﴿وقالوا اتخذ الرحمن ولداً سبحانه بل عباد مكرمون﴾ [الأنبياء/٢٦] أي: بل هم عباد، وإما على جهة الانتقال من غرض إلى آخر، كقوله تعالى: ﴿قد أفلح من تزكى وذكر اسم ربه فصلى بل تؤثرن الحياة الدنيا﴾ [الأعلى/١٤-١٦].

أما إذا تلاها مفرد فهي عاطفة وذلك بشرطين:<sup>(٢)</sup>

الأول: أن يكون المعطوف بها مفرداً.

الثاني: أن تكون مسبوقة بإيجاب أو أمر أو نفي أو نهي، ومعناها بعد الإيجاب والأمر سلب الحكم عما قبلها، فيصير كالمسكوت عنه، وجعله لما بعدها. مثل: "قام زيد بل عمرو"

و "ليقم زيد بل عمرو". فالقيام ثابت لعمرو، مسلوب عن زيد.

ومعناها بعد النفي والنهي تقرير حكم ما قبلها على حاله، وجعل ضده لما بعدها. مثل "لا يقيم زيد بل عمرو". فتقرر نهي زيد عن القيام، وتأمراً عمراً به.

وقد استعمل محمود حسن إسماعيل "بل" العاطفة في مواضع كثيرة، فقد جاءت بعد الإيجاب مثل قوله في قصيدة "ساعة مع الكوخ":<sup>(٣)</sup>

وجمجم كالمحموم فوق حصانه      وقال: هنا أرضي! وتلك مخاضري!  
وهاهم عبيدي! بل عبادي! وإنها      لدنياي بل إرثي بها وتواتري!

يرسم الشاعر صورة مخيفة- لكنها صادقة- للإقطاعي الطاغية الذي يخشى الناس سطوته وجبروته، ثم يعدد ألوان ظلمه واستغلاله وجشعه إلى أن يبرز ادعاء هذا الطاغية بأنه مالك الأرض ومن عليها وقد ورث ذلك كله عن آبائه، إذ يقول: وهاهم عبيدي، ثم يعطف الشاعر بـ "بل" وكأنه يضرب عن المعنى السابق ليستزيد من طغيان ذلك الإقطاعي، ويثبت استكباره على الناس ونسبة عبوديتهم إليه، ومن ثم يتصرف في الأرض وفي الناس كما تسول له نفسه.

ومنه قوله في قصيدة "أحرار الجنوب":<sup>(٤)</sup>

كنا هنا أخوين، بل قبسين، بل

(١) شرح الأشموني: ١٦٧/٣، والنحو الوافي: ٦٢٣/٣، والأساليب الإنشائية: ١٢٥، ١٢٦

(٢) شرح الأشموني: ١٦٦/٣، وانظر: التوابع بين القاعدة والحكمة: ٢٤٨، والتوابع في الجملة العربية: ١٣٦

(٣) الأعمال الكاملة: ١١٢٨/٢

(٤) السابق: ١٥٩٠/٣



### فلكين عدهما الوجود إماما

حيث يعبر الشاعر عن اعتزازه بالأخوة الرابطة بين مصر والسودان، ويرى في هذه الأخوة بين البلدين إمامة للعالم كله، ويلاحظ هنا سرعة الأداء، أو سرعة الوقع النغمي من خلال تكرار العطف بـ "بل" حيث يضرب الشاعر في كل مرة عن المعنى السابق ليثبت معنى لاحقاً أكثر إيضاحاً، وأغزر دلالة.

كما جاءت "بل" العاطفة بعد نفي في شعر الشاعر، ومن ذلك قوله في قصيدة "أحرار الجنوب":<sup>(١)</sup>

أهلاً حبيب النيل! لست جنوبه  
بل جنبه المتهجد القواما

كما وردت "بل" في شعره حرف ابتداء، لا عاطفة، مثل قوله في قصيدة: "موسيقا من الجن":<sup>(٢)</sup>

عطشان للأسرار  
فاسقوني..  
وكدت أذوق ما ذاقته نظرتهم  
بل ذقتها، وغدوت مشدوداً بعصبتهم ..

فـ "بل" هنا غير عاطفة؛ وذلك لوقوع الجملة بعدها، فهي حرف ابتداء، أفادت هنا الإضراب الإبطالي، أي إبطال الحكم لما قبلها.

---

(١) الأعمال الكاملة: ١٥٨٩/٣

(٢) السابق: ١٨١٠/٤

## ٣- العطف بـ "لا".

يعطف بـ "لا" لنفي الحكم عن مفرد بعد إيجابه للمتبوع. وللعطف بها شروط هي: (١)

- ١- أن يكون المعطوف بها مفرداً.
  - ٢- أن تسبق بإيجاب أو أمر، فلا تجيء بعد الاستفهام والتمني والعرض والتحضيض ولا بعد النهي. (٢) وجوز سيبويه أن يسبقها نداء نحو: "يا ابن أخي لا ابن عمي". (٣)
  - ٣- ألا تقترن بعاطف، فإذا قيل: "جاءني زيد لا بل عمرو" فالعاطف "بل"، و "لا" رد لما قبلها وليست عاطفة. وإذا قلت: "ما جاءني زيد ولا عمرو" فالعاطف "الواو"، و "لا" توكيد للنفي.
  - ٤- أن يتعاند متعاطفاهما، فلا يجوز: "جاءني رجل لا زيد"؛ لأنه يصدق على "زيد" اسم الرجل، بخلاف "جاءني رجل لا امرأة".
- والعطف بـ "لا" قليل في العربية عموماً؛ ولم يقع في القرآن الكريم البتة. (٤) ولم يستعمل محمود حسن إسماعيل العطف بها إلا في القليل النادر؛ فجاءت مسبوقة بإيجاب في قوله في قصيدة "الغصن اليتيم": (٥)

والأرض موقد أعمار قد اشتعلت في جمره الناس، لا الأعواد والحطب  
كما وردت مسبوقة بأمر مثل قول الشاعر في قصيدة "شعلة الذات": (٦)

كن هجيراً ترهب النار لظاه  
لا نسيماً يفرزع الوهم شذاه

هذه هي أهم أنماط التركيب العطف في شعر محمود حسن إسماعيل، بان من خلالها قدرة الشاعر الإبداعية في استخدام حروف العطف، وتطويعها في تكوين التركيب ونسجه، واستغلال طاقاتها التعبيرية المستمدة من هذا التركيب. فكما أن التركيب العطف لا تتلاحم خيوطه إلا من خلال حروف العطف، فإن هذه الحروف لا تستمد معانيها إلا من خلال هذا التركيب.

كما استطاع الشاعر بمهارة فائقة أن يلون الأداء، من خلال التنويع في استخدام هذه الحروف على نحو يثري السياق الذي ترد فيه برويته الفنية الخاصة.

---

(١) مغني اللبيب: ٢٦٩/١، و نتائج الفكر: ٢٠٢-٢٠٤، و أمالي ابن الشجري: ٥٣٥/٢، ٥٣٦، و البسيط في شرح جمل الزجاجة: ٣٣٨/١، و المساعد على تسهيل الفوائد: ٤٤٦/٢

(٢) التوابع بين القاعدة والحكمة: ٢٥٠

(٣) مغني اللبيب: ٢٦٩/١

(٤) الإتقان في علوم القرآن: ٥٣٥/٢

(٥) الأعمال الكاملة: ٨٩٦/٢

(٦) السابق: ١٣٧٠/٢

## **الفصل الثالث**

**عوارض التركيبين النعتي والعطفی**

**فی شعر محمود حسن إسماعیل**





## مداخل:

إن بناء الجملة في اللغة العربية يسير وفق نظام معين من حيث الفصل والترتيب، والحذف والزيادة، ولم يكن هذا النظام جامداً بحيث لا يسمح بالتغيير فيه. وإن كان هناك ترخص أو سماح بالتغيير، فإن الشاعر أولى بذلك؛ لأن ما يملئ على الشاعر من عروض شعره وقوافيه يجعله يتصرف في بناء الجملة كيف يشاء، فيحذف أو يزيد، ويقدم أو يؤخر في عناصر الجملة، أو يفصل بين المتلازمين حين يجد ذلك كله مطلباً ضرورياً. إلا أن هذه الحرية الممنوحة للشاعر مشروطة بأمن اللبس وانفهام المعنى.

وتعد اللغة العربية كياناً فريداً متميزاً، ليس في مجموعة الأصوات التي تستعملها فحسب، ولكن أيضاً في الطريقة التي توظف بها هذه الأصوات، وتجمعها في تراكيب نحوية. والتركيب هو موضوع النحو ومجاله، وهو - كما يرى تشومسكي - عصب العلم اللساني وقلبه النابض.<sup>(١)</sup>

ويتسم التركيب في العربية بالدلالة على معنى خاص به؛ لأن التركيب هو الذي ينعقد به الكلام ويحصل منه الفائدة كما يقرر النحاة،<sup>(٢)</sup> فكل تركيب دلالة الخاصة المتوقعة على عناصره التي يتركب منها، وطريقة تنظيم هذه العناصر، وتعلق بعضها ببعض وفق النظام التحوي الذي يحدد لكل تركيب كيفية بنائه ونظمه.<sup>(٣)</sup>

وقد يعرض للتركيب عارض من العوارض لغرض من الأغراض، فتتغير صورة التركيب، وتختلف دلالاته؛ لأن اللغة العربية لا تلتزم نمطاً تركيبياً بعينه، وإنما تتيح لأصحابها قدراً كبيراً من الإمكانيات دون أن تحاصر المتكلم أو المبدع في إطار بلاغي ضيق.<sup>(٤)</sup>

وعوارض التركيب من أكثر إمكانيات النحو ثراء وقدرة على الكشف والتفسير؛ بما تمد به الناظر في النص الشعري من تصور عميق لأسرار التراكيب ودقائقها، وبما تتيحها من معرفة تامة بطرائق الشعر في وجوه التصرف بالأساليب. وقد لاحظ ابن جني في هذه العوارض مظهراً من مظاهر شجاعة العربية في التصرف المغاير للأصول، واقتحام تراكيب مخالفة للقياس،<sup>(٥)</sup> وخصص لذلك باباً بعنوان "في شجاعة العربية" قال فيه: "اعلم أن معظم ذلك إنما هو الحذف، والزيادة، والتقديم، والتأخير، والحمل على المعنى، والتحريف".<sup>(٦)</sup>

(١) (١١) التوابع مقارنة لسانية: ٣٢٢ فوزي الشايب. مجلة مؤتة للبحوث والدراسات. المجلد الثاني عشر. العدد الأول رجب ١٤١٨ هـ تشرين أول ١٩٩٧ م.

(٢) شرح المفصل: ٢٠/١

(٣) دور النحو في تفسير النص الشعري: ١٧٧

(٤) قراءات أسلوبية في الشعر الحديث: ٨١

(٥) دور النحو في تفسير النص الشعري: ١٧٨

(٦) الخصائص: ٣٦٠/٢

والشاعر في اختياره لتراكيبه نراه محصوراً بين مستويين: الأول، المستوى المألوف، والثاني، المستوى المنحرف بكل طاقاته الإيحائية، وفي كلا المستويين تحديد لإنتاج المعنى في عمل الشاعر. وذلك من خلال النظر إلى الأشكال النحوية التي تتجاوز الدور التقعيدي إلى الوظائف الدلالية.<sup>(١)</sup>

وإذا كان الشاعر يعمد إلى تراكيبه عمداً دون سواها، فإن ذلك لغاية يتغياها ومطلب يسعى إليه، وإنه قد رأى أن الذي اختاره أدل على مراده من سواه.<sup>(٢)</sup> فحينما نراه يفصل بين أجزاء الجملة بعضها وبعض، ويشعث كثيراً من هذه الأجزاء، فإن هذا مقبول في عمله؛ "لأنه فصل وتشعث في مقابل غاية فنية، وتحطيم يرمي إلى بناء آخر، فهو هدم من أجل البناء الشعري، وكسر من أجل التركيب الفني".<sup>(٣)</sup> لذا قال الشكلايون الروس والتشييك: "إن ما يعطي الشعر أثره الخاص هو استخدام الكلمات بطرائق غير مألوفة وغير متوقعة. فالاستخدامات غير المألوفة للكلمات في الشعر يفترض أنها تكثف الإدراك، وتستثير الانتباه، وتولد التوقعات التي تسعى دوماً نحو إشباعات جديدة".<sup>(٤)</sup>

---

(١) قراءات اسلوبية في الشعر الحديث: ٧

(٢) اللغة وبناء الشعر: ٣٠

(٣) الجملة في الشعر العربي: ٢٦

(٤) التفضيل الجمالي. دراسة في سيكولوجية التذوق الفني: ٢٢٤، ٢٢٥ د. شاكر عبد الحميد.

## المبحث الأول: عوارض التركيب النعتي.

### أولاً: المطابقة.

تأتي المطابقة لتقوية الصلة بين المتطابقين، فتكون هي نفسها قرينة على ما بينهما من ارتباط في المعنى، فبالمطابقة تتوثق الصلة بين أجزاء التراكيب التي تتطلبها، وبدونها تتفكك العرى، وتصبح الكلمات المتراسة منعزلاً بعضها عن بعض، ويصبح المعنى عسير المنال.<sup>(١)</sup> وأشهر ما تكون فيه المطابقة بين التابع والمتبوع هو العلامة الإعرابية.<sup>(٢)</sup>

ولما كان النعت والمنعوت كالشيء الواحد وصار ما يلحق المنعوت يلحق النعت، تبع النعت المنعوت في أحواله، وجملتها عشرة أشياء: رفعه ونصبه وخفضه وإفراده وتثنيته وجمعه وتنكيره وتعريفه وتذكيره وتأنيثه. وذلك في النعت الحقيقي.<sup>(٣)</sup> أما السببي، فإنما يتبع في "واحد من أوجه الإعراب، وواحد من التعريف والتنكير، وأما الإفراد والتذكير وأضدادهما فهو فيها كالفعل تقول: "مررت برجلين قائم أبواهما"، و "برجال قائم أبواهم" و "برجل قائمة أمه"، و "بامرأة قائم أبوها". وإنما يقول: قائمين أبواهما، وقائمين أبواهم، من يقول أكلوني البراغيث....".<sup>(٤)</sup>

وقد توافرت عناصر المطابقة بين النعت ومنعوته في شعر محمود حسن إسماعيل، إلا أن هناك بعض العوارض قد اعترضت التركيب النعتي. وفيما يلي تفصيل ذلك.

---

(١) اللغة العربية معناها ومبناها: ٢١٣

(٢) السابق: ٢٠٤

(٣) شرح المفصل: ٥٤/٣، ٥٥

(٤) مغني اللبيب: ٧٥٠/٢

## قطع النعت

إن المطابقة بين النعت والمنعوت في الإعراب أقوى جهات المطابقة، إذ لا بد من تحققها، والنعت المخالف للمنعوت في الإعراب يسمى بالنعت المقطوع أو المنقطع، وهي تسمية توحى بمدى أهمية متابعة النعت منعوته في الإعراب، فلا يكون النعت متصلاً إلا بها؛ لأنه هو والمنعوت كالكلمة الواحدة.<sup>(١)</sup> وأسلوب القطع من الأساليب الإنشائية، فمن المعروف أن التابع يقطع عن متبوعه لإنشاء مدح أو ذم أو ترحم.<sup>(٢)</sup> أي أن جملة النعت المقطوع في هذه الأغراض جملة استئنافية لإنشاء المدح أو الذم أو الترحم، وتكون اسمية في حالة القطع إلى الرفع على خبر ابتداء مضمرة، وفعلية في حالة القطع إلى النصب<sup>(٣)</sup> بإضمار أمدح في صفات المدح، وأذم في صفات الذم، وأرحم في صفات الترحم، مع حذف الرفع والناصب كما جاء في التصريح: "وجه وجوب حذف الرفع والناصب أنهم لما قصدوا إنشاء المدح أو الذم أو الترحم جعلوا إضمار العامل أمانة على ذلك كما فعلوا في النداء، إذ لو ظهر العامل وقالوا: أدعو عبد الله - مثلاً - لخفي معنى الإنشاء وتوهم كونه خبراً مستأنفاً".<sup>(٤)</sup>

والأكثر في كل نعت مقطوع أن يكون مدحاً أو ذماً أو ترحماً، نحو: "الحمد لله الحميد"، و"مررت بزيد الفاسق، وبعمرو المسكين"، وقد يكون تشبيهاً، نحو: "زيد الغاصب حقي"، ولو لم يتضمن النعت شيئاً من المعاني المذكورة، لم يجز قطعه كقولك: "زيد البزاز، أو صاحب الثياب" إلا بعد "بل" و "لكن"، فإنه يجوز قطع ما بعدهما على الرفع، قصدت المعاني المذكورة أو لا؛ ... لأنهما حرفان للإضراب والاستدراك، فهما مؤذنان بالقطع، تقول: "مررت برجل قائم، بل قاعد".<sup>(٥)</sup>

وعند اجتماع القطع والإتباع يشترط تقدم الإتباع؛ "لئلا يفصل بين النعت والمنعوت".<sup>(٦)</sup> قال الرضي: "إذا كثرت نعوت شيء معلوم أتبعته، أو قطعت، أو أتبع بعض دون بعض بشرط تقديم الإتباع، إذ الإتباع بعد القطع قبيح".<sup>(٧)</sup> بالإضافة إلى أن القطع يكون جملة مستأنفة، وإذا كان الأمر كذلك فقد أشعر المتكلم السامع أنه ترك الحديث عن المنعوت، فإذا عاد المتكلم ليصف المنعوت شق على السامع الفهم وغمض معنى الكلام.<sup>(٨)</sup> وقد أوضح صاحب التصريح هذا المعنى بقوله: "والإتباع بعد القطع لا يجوز لما فيه من الفصل بين النعت والمنعوت بجملة

(١) التوابع بين القاعدة والحكمة: ١١٥

(٢) قطع التابع عن المتبوع: ٣، د. محمد عامر أحمد حسن.

(٣) السابق: ١٧، ١٨ وانظر: المقرب ومعه مثل المقرب: ٣٠٠

(٤) التصريح على التوضيح: ١١٧/٢

(٥) شرح الكافية للرضي: ٣٤٥/٢

(٦) همع الهوامع: ١١٩/٢، و البسيط في شرح جمل الزجالي: ٣١٦/١

(٧) شرح الكافية للرضي: ٣٤٥/٢، و المساعد على تسهيل الفوائد: ٤١٦/٢، ٤١٧

(٨) قطع التابع عن المتبوع: ١٦



أجنبية، أو لما فيه من الرجوع إلى الشيء بعد الاتصاف عنه، أو لما فيه من القصور بعد الكمال".<sup>(١)</sup>

أما عن دلالة القطع، فقد جاء في شرح التصريح أن القطع أبلغ في المعنى المراد من الإتيان لما فيه من التكثر بالجمال.<sup>(٢)</sup> أو هو نوع من تمييز الممدوح أو المذموم، قال المرتضى: "النعته إذا طال رفع بعضه ونصب بعضه على المدح... لأن مذهبهم في الصفات والنعوت إذا طالت أن يعترضوا بينها بالمدح أو الذم ليميزوا الممدوح أو المذموم ويفردوه فيكون غير متبع لأول الكلام".<sup>(٣)</sup>

ويرى الأستاذ عباس حسن أن الغرض البلاغي للقطع "يكاد ينحصر في توجيه ذهن إلى النعت المقطوع وتركيزه فيه، وإبراز معناه لأهمية خاصة تستدعي هذا التوجيه ولا سيما إذا تعددت النعوت وطالت الجملة".<sup>(٤)</sup>

وجعل النحاة المخالفة في العلامة الإعرابية علامة على القطع، ودلالة على المعنى المقصود؛ لأن المقصود يكون أكمل إذا خولف بإعراب الأوصاف؛ إذ إن "الكلام عند الاختلاف يصير كأنه أنواع من الكلام وضروب من البيان، وعند الاتحاد في الإعراب يكون وجهاً واحداً وجملة واحدة".<sup>(٥)</sup> وقد ذهب الزركشي إلى نحو من هذا، فصرح بأن "مراد المادح إبانة الممدوح من غيره، فلا بد من إبانة إعرابه عن غيره، ليدل اللفظ على المعنى المقصود".<sup>(٦)</sup> ويضع ابن جني المسألة في شكل قانون عام مؤداه "أن العرب قد تحمل على ألفاظها لمعانيها حتى تفسد الإعراب لصحة المعنى".<sup>(٧)</sup>

وذهب بعض الباحثين إلى أن الإعراب لم يكن الدليل الوحيد المفرق بين القطع والإتيان، فقد يكون التنعيم وما فيه من ارتفاع الصوت أو انخفاضه، أو تطويله أو تقصيره، أعظم دليل على الإتيان أو القطع.<sup>(٨)</sup>

وقد ورد أسلوب القطع في القرآن الكريم كثيراً،<sup>(٩)</sup> نحو قوله تعالى: ﴿وَأَمَّا أَتَى حَمَّالَةً الْحَطْبُ﴾ [المسد/٤]، قرأ الحسن وزيد بن علي والأعرج وأبو حيوة وابن محيصن وعاصم

(١) التصريح: ١١٦/٢

(٢) السابق: نفسه.

(٣) أمالي المرتضى: ٢٠٥/١

(٤) النحو الوافي: ٤٨٧/٣

(٥) البحر المحيط: ٧/٢

(٦) البرهان في علوم القرآن للزركشي: ١٩٨/٣

(٧) المحتسب لابن جني: ٢١١/٢

(٨) قطع التابع عن المتبوع: ٢٨ وانظر: علم اللغة العام: ٢٥١ د. كمال بشر.

(٩) دراسات لأسلوب القرآن الكريم: مجلد ١٠ - ٤٦٦/١٠ - ٤٦٩

"حمالة" بالنصب قطعاً إلى الذم.<sup>(١)</sup> وقد ورد كذلك في الشعر، حيث ذكر النحاة في كتبهم شواهد كثيرة على هذا الأسلوب.<sup>(٢)</sup>

وقد ترددت هذه الظاهرة في شعر محمود حسن إسماعيل في أكثر من موضع متعددة الأغراض.

فما جاء للمدح والثناء قوله في قصيدة "بغداد":<sup>(٣)</sup>

وكيف؟ والسماء خطت فوقها "محمدا" !!..  
محرر الإنسان، داهي الرق والهوان في جبينه،  
بثورة شبت على تكالب الأغلال في يمينه

فقد رفع "محرر" - وهو نعت لـ "محمدا" - على أنه خبر لمبتدأ محذوف، أي: هو محرر. فقطع إلى الرق يقصد المدح والثناء.

ومما جاء للترحم قوله في قصيدة "الأرض":<sup>(٤)</sup>

وانظري القانع المتوج بالشمس .. أمير الحقول والربوات ..  
أزرق الثوب، أبيض القلب .. حمال لجور الخطوب والنائبات ..

حيث يرسم الشاعر صورة للفلاح الذي عوضه الله تعالى عن بؤسه واستغلاله واستعباده من قبل الجشعين من أصحاب الأرض والسلطان، فتوجه أميراً على الحقول والربوات متوجاً بالشمس المعطاء التي تعينه على أداء رسالته، ويستطرد الشاعر في وصف الفلاح، فتتدرج الأوصاف من المظهر إلى الجوهر حيث يصف ثيابه الزرقاء الدالة على كده وشقائه، وإن كانت ثيابه زرقاء فهو ذو قلب أبيض صاف لا يحمل حقداً ولا بغضاً لأحد، ثم يقطع الشاعر كلمة "حمال" بالرفع قاصداً الترحم، وقد أدت بنية الكلمة الدالة على المبالغة، وكذلك موقعها الإعرابي المخالف لما قبله إلى توضيح المعنى الذي يقصده الشاعر من وراء هذا القطع، فكأنه ينشئ أو يستأنف جملة مستقلة لها تأثير أقوى وأبلغ في نفس القارئ من أدائه بالنعت في حالة الإتيان.<sup>(٥)</sup>

ومما جاء فيه قطع النعت للذم قوله في قصيدة "اللاجئون":<sup>(٦)</sup>

يا من لقوم على الأوحال ينهشهم  
ملعونة اللمس من مسته راحتها  
غول الشتاء بريح فجرها عكر  
عضته أفعى سري من نابها الخطر

(١) "نجر المحيط: ٥٢٦/٨

(٢) الكتاب: ٦٢/٢

(٣) الأعمال الكاملة: ١٣١٩/٢

(٤) السابق: ٩٩٠/٢

(٥) قطع التابع عن المتبوع: ٢٠

(٦) الأعمال الكاملة: ١٤٣٣/٣

فقد رفع كلمة "ملعونة" - وهي نعت لـ "ريح" - على أنها خبر لمبتدأ محذوف، فقطع إلى الرفع للذم، ولو نصب كذلك لجاز.

أما قوله في قصيدة "هدير البرزخ":<sup>(١)</sup>

وما كنت إلا صدى منهم  
ولحنا على دمعهم مبهم

فقد جاءت فيه كلمة "مبهم" مرفوعة، وتفسير ذلك، إما أن يكون الشاعر قد قطع بالرفع على أنها خبر لمبتدأ محذوف. وإما أن يكون الرفع هنا لمناسبة المجرى الذي اختاره الشاعر لقصيدته. وهو ما يؤيده رأي أستاذي الدكتور محمد حماسة في اطراد حركة الروي، حيث يرى "أن الشعراء كانوا ينطقون قواقي قصائدهم بما يتناسب مع المجرى الذي اختاروه لهذه القصائد رفعا أو نصبا أو جرا"،<sup>(٢)</sup> وقد "صرح ابن هشام بأن من جملة المواضع التي يقدر فيها الإعراب ما اشتغل آخره بحركة القافية، ومقتضاه أن كلمة الروي تحرك بحركة القافية، وتقدر فيها الحركة التي هي مقتضى العامل للتعذر لاشتغال المحل بحركة القافية".<sup>(٣)</sup> ومن ثم ضحى الشاعر بقيمة التبعية الإعرابية في النعت؛ حرصاً منه على التناسب الصوتي؛<sup>(٤)</sup> وهذا أمر مقبول لأن احتمال خطأ الشاعر في قواعد النحو أقرب إلى العقل من احتمال خطئه في أبسط قواعد الموسيقى الشعرية.<sup>(٥)</sup>

---

(١) الأعمال الكاملة: ١٦١٨/٣

(٢) اللغة وبناء الشعر: ٢٣٥ وانظر: موسيقى الشعر: ٢٦٢ د. إبراهيم أنيس.

(٣) حاشية الدمنهوري على متن الكافي: ١٠١

(٤) من وظائف الصوت اللغوي: ١٦

(٥) موسيقى الشعر: ٢٦٢

## الجر على الجوار

إن للجوار حقاً في كلام العرب؛<sup>(١)</sup> فقد أجرت العرب كثيراً من أحكام المجاور على المجاور له، حتى في أشياء يخالف فيها الثاني الأول في المعنى،<sup>(٢)</sup> وكان أبو علي ينشد في مثل ذلك:

\* قد يؤخذ الجار بجرم الجار \*<sup>(٣)</sup>

ومما يدل على رعايتهم جانب القرب والمجاورة أنهم قالوا: "هذا جحر ضب خرب"، و "ماء شن بارد"، فأتبعوا النعت إعراب ما قبله وإن لم يكن المعنى عليه؛ إذ إن الضب لا يوصف بالخراب، والشن لا يوصف بالبرودة، وإنما هما من صفات الجحر والماء.<sup>(٤)</sup>

وأغلب النحاة على جواز الجر على الجوار في فصيح الكلام، قال سيبويه: "وقد حملهم قرب الجوار على أن جروا: هذا جحر ضب خرب، ونحوه".<sup>(٥)</sup> وقد وردت هذه الظاهرة لدى شعراء كثيرين، فمن ذلك قول الحطيئة:<sup>(٦)</sup>

فإياكم وحية بطن وادٍ      هموز التاب ليس لكم بسي  
وقول امرئ القيس:<sup>(٧)</sup>

كان ثبيراً في عرائن وبله      كبير أناس في بجادٍ مزمل  
وكذلك قول العجاج:<sup>(٨)</sup>

## كان نسج العنكبوت المرمل

وجعل بعض النحاة لهذه الظاهرة نظيراً في القراءات القرآنية، وجعلوا من ذلك قراءة الأعمش وغيره قوله تعالى: ﴿ذُو الْقُوَّةِ الْمَتِينُ﴾ [الذاريات/٥٨] بجر المتين، وقوله تعالى: ﴿وَوَاعَدْنَاكُمْ جَانِبَ الطُّورِ الْأَيْمَنِ﴾ [طه/٨٠] حيث قرئ الأيمن بالجر على الجوار.<sup>(٩)</sup> وقوله تعالى: ﴿وَأَمْسَحُوا بِرُؤُوسِكُمْ وَأَرْجُلُكُمْ إِلَى الْكَعْبَيْنِ﴾ [المائدة/٦] بالخفض على الجوار، وهي قراءة أبي عمرو، وابن كثير، وحمزة، ويحيى عن عاصم، وأبي جعفر وخلف.<sup>(١٠)</sup>

(١) فقه اللغة واسرار العربية للثعالبي: ٢٣٠

(٢) الأشباه والنظائر: ١٦٦/١

(٣) مغني اللبيب: ٧٩١/٢

(٤) شرح المفصل: ٧٩/١

(٥) الكتاب: ٦٧/١، ٤٣٦

(٦) شرح الكافية للرضي: ٣٥٢/٢

(٧) الضرائر للآلوسي: ٢٥٤ وانظر: الإتصاف ٦٠٢/٢ - ٦٠٧ مسألة (٨٤)

(٨) شرح الكافية الشافية لابن مالك: ٥٢١/١

(٩) المساعد على تسهيل الفوائد: ٤٠٣/٢، والكشاف: ٧٩/٣. ودراسات لأسلوب القرآن الكريم: مجلد

٤٤٧/١٠

(١٠) الإتصاف: ٦٠٣/٢، وحاشية الصبان: ٨٣/٣



ولكن النحاس يرى خلاف ما سبق؛ إذ يقول: "لا يجوز أن يعرب شيء على الجوار فسي كتاب الله عز وجل، ولا في شيء من الكلام، إنما الجوار غلط، وإنما وقع في شيء شاذ، وهو قولهم: هذا جحر ضب خرب".<sup>(١)</sup>

وأنكر السيرافي وابن جني الجر على الجوار، وتأولا قولهم: "خرب" بالجر على أنه صفة لضب، فقال السيرافي: الأصل خرب الجحر منه، وقال ابن جني: الأصل خرب جحره.<sup>(٢)</sup>

والواقع أن الجر على الجوار مسموع عن العرب، ووارد في فصيح الكلام، "وكان الداعي إلى ذلك داعياً موسيقياً جمالياً هو المناسبة بين المتجاورين في الحركة الإعرابية"،<sup>(٣)</sup> فيصبح اعتبار المناسبة الموسيقية للحركات أهم من المحافظة على إعراب القاعدة؛<sup>(٤)</sup> ومن ثم فالجر بالمجاورة من تغير القيمة الكيفية للصوت،<sup>(٥)</sup> "وقد أضحي المظهر الصوتي عاملاً يأخذ سمة المفاضلة، حين تتعارض معه العناصر اللغوية الأخرى وحين تحرص اللغة على التناسب الصوتي، فإنها تضحي بقضايا لغوية أخرى. فقد ضحت بقيمة التبعية الإعرابية في النعت، فيما سمي الجر بالمجاورة"؛<sup>(٦)</sup> لأن النظام النحوي إذا وقف أمام النظام الموسيقي في الشعر، فإن الشعر يؤثر الجانب الموسيقي على ما سواه تاركاً للنحاة أن يعدوا ذلك قاعدة أو ضرورة أو أن يتأولوا.<sup>(٧)</sup> وهذا ما يؤكد الدكتور محمد حماسة في أكثر من موضع،<sup>(٨)</sup> حيث يرى أن الشعراء كانوا ينطقون وفق نظام القافية.<sup>(٩)</sup> وعرض ثلاثة وستين شاهداً، ورد فيها الترخص في العلامة الإعرابية من أجل القافية؛ مما يدل على أن الشعر يؤثر الجانب الموسيقي على ما سواه.<sup>(١٠)</sup>

وقد وردت هذه الظاهرة في شعر محمود حسن إسماعيل في أكثر من موضع، من ذلك قوله في قصيدة "القرية الهاجعة":<sup>(١١)</sup>

بهرة للعقول تملئ على الكون      نداء الطبيعة العلوي  
وكذلك قوله في القصيدة نفسها:  
ناح في جنة تلقن شاديها      نشيد الهناء السحري

(١) أعراب القرآن للنحاس: ٢٠٧/١

(٢) مغني اللبيب: ٧٨٩/٢، ٧٩٠

(٣) اللغة العربية معناها ومبناها: ٢٣٤

(٤) السابق: ٢٧٤

(٥) القافية والأصوات اللغوية: د. عوني عبد الرؤوف ١٦٤

(٦) من وظائف الصوت اللغوي: ١٥، ١٦

(٧) العلامة الإعرابية: ٣٨

(٨) اللغة وبناء الشعر: ٢٣٩، العلامة الإعرابية: ٢٣٩، ٣٤١، ٣٨١، وبناء الجملة العربية: ٣٦٢

(٩) اللغة وبناء الشعر: ٢٣٩

(١٠) العلامة الإعرابية: ٣٨١-٣٨٥

(١١) الأعمال الكاملة: ٥٤/١

وقوله في قصيدة "جلاد الظلال":<sup>(١)</sup>

هففن، وذرفن التغني صبابية  
وقوله في قصيدة "تشيد الأغلال":<sup>(٢)</sup>

تشعشع بالأحلام روي وفي الكرى  
فجاء النعت في الأبيات السابقة للمضاف إليه لفظاً، وللمضاف معنى؛ وذلك للاتصال الحاصل  
بين المضاف والمضاف إليه، فجعل ما هو نعت للأول معنى نعتاً للثاني لفظاً.  
وكذلك قوله في قصيدة "أغاني الرق":<sup>(٣)</sup>

أوتاره ليل وخمر ونار  
من غير إشعال ..  
توهجت، وارفض منها شرار  
للعقل قتال

فجر "قتال" لمجاورته للعقل، وهو في الحقيقة نعت لـ "شرار" إلا أن الشاعر آثر المناسبة  
الصوتية على العلامة الإعرابية، وهذا يدل على أصالة الشاعر في رجوعه إلى الطرق  
المهجورة، وتفجيده للشاعرية من خلال التركيز على المستوى الصوتي منها.

---

(١) الأعمال الكاملة: ٦٧٢/١

(٢) السابق: ٧٧٠/١

(٣) السابق: ٦٦٠/١

## نعت اسم الإشارة

اختلف الكوفيون والبصريون حول نعت اسم الإشارة، فذهب الكوفيون والزجاج إلى أن الإشارة مما لا ينعت، وقال السهيلي: "المبهم عندي .. لا ينعت، إنما يبين بالجنس الذي يشير إليه، كقولك: هذا الرجل، فالرجل تبين لـ "هذا"، أي: عطف بيان، وتبينه بالجنس الذي يشير إليه أكثر من تحليلته بالنعت".<sup>(١)</sup>

أما أكثر البصريين فهم على أنه ينعت وذلك نحو قوله تعالى ﴿أَرَأَيْتَكَ هَذَا الَّذِي كَرُمْتَ عَلَيَّ﴾ [الإسراء/٦٢] وذكر السيوطي أن اسم الإشارة مما يوصف على محله؛ لأنه من المبنيات التي أوغلت في شبه الحروف.<sup>(٢)</sup> وذهب ابن مالك إلى أن اسم الإشارة من الأسماء التي تنعت، ولا ينعت إلا بمصحوب أل، نحو: سل هذا الماشي عن ذلك الراكب.<sup>(٣)</sup> وقال الرضي: "وأما اسم الإشارة، فلا يوصف إلا بذي اللام والموصول ..".<sup>(٤)</sup> وذهب ابن الشجري إلى شيء من هذا وجعل منه قول الشاعر:

\* يا صاح يا ذا الضامر العنس \*

وقول عبيد بن الأبرص الأسدي:

يا ذا المخوفنا بمقتل شيخه      حجر تمنى صاحب الأحلام

فـ "ذا" في البيتين للإشارة، وما بعدهما نعت لهما.<sup>(٥)</sup>

وقد نعت محمود حسن إسماعيل اسم الإشارة في أكثر من موضع، ومن ذلك قوله في قصيدة "الشك":<sup>(٦)</sup>

فيا روض ليلى أنت هذا الذي أرى      وأسمع، هذا ما جنت منك لذتي

فنعت الشاعر اسم الإشارة "هذا" باسم الموصول "الذي"، وحذف الرابط في جملة الصلة وكذلك حذف حرف العطف، وتقدير الكلام: أنت هذا الذي أراه وأسمعه، وهذا ما جنت منك لذتي.

(١) نتائج الفكر في النحو: ١٦٨

(٢) الأشباه والنظائر: ١١٠/٢

(٣) شرح التسهيل: ٣٢٠/٣، وشرح الأشعموني: ١٠٦/٣

(٤) شرح الكافية للرضي: ٣٣٧/٢

(٥) أمالي ابن الشجري: ٨١/٣

(٦) الأعمال الكاملة: ٦٩٨/١

## ثانياً: التضمام

المقصود بالتضمام هنا الطرق الممكنة في رصف التراكيب، حيث تختلف التراكيب فيما بينها تقديماً وتأخيراً، وحذفاً وذكرأً، وفصلاً ووصلاً، وذلك من خلال الإمكانيات المتعددة التي تتيحها اللغة للمبدع. وهذا ما أطلق عليه الدكتور تمام حسان مصطلح "التوارد".<sup>(١)</sup>

### (أ) - سياق الفصل والترتيب.

تسير عناصر التركيب وفق نظام معين، وكل عنصر رتبته الخاصة من حيث التقديم والتأخير، وفصله عن غيره من العناصر، ولا يسمح لأحد غير الشعراء بتجاوز هذه الرتبة؛ وذلك لما منحوا من خصوصية في التعامل مع اللغة، تكفل لهم حرية التصرف في أساليبها. وكان لتغيير هذه الرتبة دور كبير في تغيير صورة التركيب النعني. وفيما يلي تفصيل ذلك.

## الفصل بين النعت والمنعوت

يرتبط النعت بالمنعوت ارتباطاً وثيقاً، فهما متلازمان كالشيء الواحد، وليس أدل على هذا الارتباط من تبعية النعت لمنعوته في الإعراب، والإفراد، والتثنية، والجمع، والتعريف، والتذكير، والتأنيث؛ لذا قيل: لا يجوز الفصل بينهما بما ليس معمولاً لواحد منهما.<sup>(٢)</sup> وقد جاء في الأشباه والنظائر: "لا يجوز الفصل بين الصفة والموصوف لأنهما كشيء واحد، بخلاف المعطوف والمعطوف عليه".<sup>(٣)</sup>

وقد عد النحاة الفصل بين النعت والمنعوت بما ليس معمولاً لأحدهما ضرورة، وذلك نحو قول الشاعر:

أمرت من الكتان خيطاً وأرسلت رسولاً - إلى أخرى - جريئاً تعينها

يريد: وأرسلت إلى أخرى تعينها رسولاً جريئاً. ففصل بين "رسول" وصفته بالمجرور، وفصل بين المجرور بـ "إلى" وصفته، وهي "تعينها" بصفة "رسول" وهي "جريئاً".<sup>(٤)</sup>

أما إذا فصل بينهما بمعمول أحدهما فإنه جائز في الكلام والشعر على حد سواء.<sup>(٥)</sup> كمعمول الصفة نحو قوله تعالى: ﴿ذَلِكَ حَشْرٌ عَلَيْنَا يَسِيرٌ﴾ [ق/٤٤] والتقدير: ذلك حشر

(١) اللغة العربية معناها ومبناها: ٢١٦

(٢) الأشباه والنظائر: ٢٩٢/٢

(٣) السابق: نفسه.

(٤) ضرائر الشعر: ٢٠٤ وانظر: المحتسب: ٢٥٠/٢

(٥) ضرائر الشعر: ٢٠٤، وحاشية الصبان: ٨٤/٣، والمسائل البصريات لأبي علي الفارسي: ٧٠٠/١، والنحو

الوافي: ٤٣٥/٣



يسير علينا. ومعمول الموصوف نحو: "يعجبني ضربك زيدا الشدید"، وعامله نحو: "زیدا ضربت القائم"، ومفسر عامله نحو قوله تعالى: ﴿إِنْ أَمْرُو هَٰلِكَ لَيْسَ لَهُ وَلَدٌ﴾ [النساء/١٧٦] والتقدير: إن هلك امرؤ هلك، ومعمول عامل الموصوف نحو قوله تعالى: ﴿سُبْحَانَ اللَّهِ عَمَّا يُصِفُونَ عَالِمِ الْغَيْبِ﴾ [المؤمنون/٩١، ٩٢]، والمبتدأ الذي يشتمل خبره على الموصوف نحو قوله تعالى: ﴿أَفِي اللَّهِ شَكٌّ فَاطِرِ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ﴾ [إبراهيم/١٠]، والخبر نحو: "زيد قائم العاقل"، والقسم نحو: "زيد والله العاقل قائم"، وجواب القسم نحو قوله تعالى: ﴿بَلَىٰ وَرَبِّي لَتَأْتِيَنَّكُم عَالِمِ الْغَيْبِ﴾ [سبا/٣]، والاعتراض نحو قوله تعالى: ﴿وَإِنَّهُ لَقَسَمٌ لِّو تَعْلَمُونَ عَظِيمٌ﴾ [الواقعة/٧٦].

وقد ورد الفصل بين النعت والمنعوت في شعر محمود حسن إسماعيل في مواضع كثيرة، ففصل بينهما بالجار والمجرور ومن ذلك قوله في قصيدة "أحزان الغروب":<sup>(١)</sup>

نبت في بيئة للفضل جاحدة فما بأوطارها لي أي مطلوب

وبالظرف، ومنه قوله في قصيدة "مرثية غصن الزيتون":<sup>(٢)</sup>

وغذاؤه من رحمة علوية يصفو بها طيف هناك مجنح

وبالقسم، ومنه قوله في قصيدة "دمعة بغي":<sup>(٣)</sup>

لحظ لعمرك كنت أرسله عفا .. نماه سحر نظراتي

وبالاعتراض، ومنه قوله في قصيدة "من أغاني البائسين":<sup>(٤)</sup>

نحن أكباد تفراها الأسى ونحن أكراد تفراها الأسى  
وجراح - لا طعمتم نارها - وترعت في جانبيها الوهنا

وكذلك قوله في قصيدة "أذن الفجر":<sup>(٥)</sup>

فما بال قوم - زلزل الله خطوهم! وحل بهم من كل ناحية خسر! -  
يريدون من حلف الذئاب تميمة يطول لهم فوق الضفاف بها عمر!

وقد أفاد الفصل بين شقي التركيب النعتي التخصيص في الأبيات السابقة، ونرى الشاعر في الموضع الأخير في حالة سخط شديد، وحمله سخطه الشديد على هذه الفئة الخائنة التي تتمنى وجود المستعمر المعتصب في البلاد، على أن اعترض بالجملة الدعائية بين النعت والمنعوت، وعطف عليها؛ تعبيراً عن الغضب المسيطر عليه.

(١) الأعمال الكاملة: ١٢٤/١

(٢) السابق: ٣١٤/١

(٣) السابق: ٩٢/١

(٤) السابق: ٥٢٣/١

(٥) السابق: ٩٦٠/٢

## تقديم ما حقه أن يكون نعتاً على المنعوت

رتبة النعت أن يتأخر عن منعوته ولا يتقدم عليه؛ لأنه من حيث إنه مكمل له ومتمم له أشبه الجزء منه. (١) قال المبرد: "النعت لا يكون قبل المنعوت". (٢)

وجعل النحاة تقديم النعت على المنعوت من ضرائر تقديم بعض الكلام على بعض، ويكون النعت إذ ذاك مبتتياً على العامل المتقدم وما بعده بدل منه. نحو قول الراجز: (٣)  
\* وبالطويل العمر عمراً حيدراً \*

وقول الفرزدق:

متقلداً لأبيه كانت عنده أرباق صاحب ثلة وبهام

يريد: متقلداً أرباق صاحب ثلة وبهام كانت عنده لأبيه، فقدم النعت على المنعوت بدلاً منه. وقول الآخر:

ولست مقراً للرجال ظلاماً أبى ذاك عمي الأكرمان وخالياً

يريد: أبى ذاك عمي وخالي الأكرمان، فقدم النعت على أحد المنعوتين. (٤)  
وقريب من ذلك قوله تعالى: ﴿وَعَرَّابِئُ سَوْدٌ﴾ [فاطر/٢٧]؛ لأن حق "غريب" أن يتبع "أسود" لكونه تأكيداً له، نحو: "أحمر قائي". (٥)

وذهب بعض النحاة إلى أنه لا يجوز تقديم النعت على المنعوت إلا حيث سمع، (٦) ومنهم من ذهب إلى أبعد من ذلك، قال ابن جني: "وتقديم الصفة أو ما يتعلق بها على موصوفها قبيح..."، إلا أن ابن جني لم ينته كلامه عند هذا الحد، وإنما قال بعد ذلك: "فمتى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها، وانخرق الأصول بها، فاعلم أن ذلك على ما جشمه منه، وإن دل من وجه على جورته وتعسفه، فإنه من وجه آخر مؤذن بصياله وتخبطه، وليس بقاطع دليل على ضعف لغته، ولا قصوره عن اختيار الوجه الناطق بفصاحته... إلا أنه هو قد استرسل واثقاً وبنى الأمر على أن ليس ملتبساً". (٧)

وهذه لفظة ذكية من ابن جني تكشف عن عمق في التفكير وبعد في النظر، وتبين أن الشعراء حين يقدمون على مثل هذه الضرورات إنما يكون ذلك عن قوة وإقتدار، ودلالة على

(١) الأشباه والنظائر: ٣١٨/١

(٢) المقتضب: ١٩٢/٤

(٣) المقرب: ٣٠٤، والمساعد على تسهيل الفوائد: ٤١٨/٢

(٤) ضرائر الشعر: ٢١٢

(٥) شرح الكافية للرضي: ٣٥٠/٢

(٦) المقرب: ٣٠٤

(٧) الخصائص: ٣٩٢، ٣٩١/٢

قوة طبعهم وفيض عطائهم، لا- كما يرى البعض- عن ضعف في اللغة، أو قصور عن اختيار الوجه الناطق بالفصاحة.

ويرى البعض أن تقديم النعت على المنعوت يدخل ضمن إطار التعالي التركيبي على اللغة، حيث "تلجأ الصياغة إلى ظواهر بعينها تحقق لها قدراً من هذا التعالي، ومن ذلك: الخروج على المألوف التركيبي بتقديم الصفة على الموصوف؛ بهدف خلخلة الناتج الدلالي بإجراء عملية تبادل مكاني يجعل الأصل فرعاً والفرع أصلاً".<sup>(١)</sup> وربما كان التقديم لإبراز كلمة من الكلمات وتوجيه التفات السامع إليها كما نص على ذلك فندريس.<sup>(٢)</sup>

وقد ترددت هذه الظاهرة في شعر محمود حسن إسماعيل في أكثر من موضع. من ذلك قوله في قصيدة "مرثية غصن الزيتون":<sup>(٣)</sup>

الله طهره هواءً طيباً      كالروض ضمخه العبير الأفيح  
وابن التراب.. أحاله مسمومة      نكباء ذارية تبيد وتفدح

يريد: أحاله نكباء مسمومة، إلا أنه في هذا المقام يستنكر الحرب الإيطالية الحبشية، فنراه منفعلاً لما أحدثه الأعداء من فساد في الأرض، وتشويه لجمال الطبيعة التي خلقها الله تعالى، وتلويث للهواء بالغازات الخائقة المهلكة، حتى صار الهواء يضوع بالموت والهلاك بعدما كان مضمخاً بالعبير الأفيح. والشاعر وسط هذا الغضب العارم لا يحفل بوضع الكلمات؛ فيقدم النعت "مسمومة" على المنعوت "نكباء"؛ لأنه مشغول بالمعاني دون الألفاظ. وقوة التجربة هي التي دفعته إلى ذلك، كما يقول الدكتور محمد حماسة: "قوة التجربة قد تدفع بالشاعر إلى استخدام بعض الألفاظ والتراكيب دون وعي كامل منه بموافقتها للقواعد أو عدم موافقتها لذلك، لأنه يرى في هذه الألفاظ أو التراكيب بريفاً خاصاً يعتقد أنه يضيء الطريق أمام ما يرغب له".<sup>(٤)</sup> ومنه قوله في قصيدة "في وادي الشمس":<sup>(٥)</sup>

هبني الأشعة من ضحاك مثانينا      وتلق مني المعجزات أغانينا

يريد: أغانينا المعجزات، فقدم النعت على المنعوت؛ اعتداداً بشاعريته الفذة. وكذلك قوله في قصيدة "شجرة الحرية":<sup>(٦)</sup>

وأطالت فرعها في قمة      تهلك الظن وتجتاح النظر  
خالدات في ذراها أغصن      هن للأغلال نعش وحفر..!!

(١) مناورات الشعرية: ١١٧

(٢) اللغة لفندريس: ١٨٨

(٣) الأعمال الكاملة: ٣١٧/١

(٤) لغة الشعر. دراسة في الضرورة الشعرية: ٣٧٥

(٥) الأعمال الكاملة: ٥٣٧/١

(٦) السابق: ٩٩٥/٢

يريد: في ذراها أغصن خالدات. وقوله في قصيدة "جلاء أو فناء":<sup>(١)</sup>

دنيا من الأشواق هب ربيعها	فوق المروج، فقام فيها سامر
هزج الجياد الصافنات، ورقصها	وحديثها فيه، وعاه الزامر ..

يريد: الصافنات الجياد، وهو من الاقتباس القرآني الذي غلب على أسلوب الشاعر.

---

(١) الأعمال الكاملة: ١٠٠٣/٢



## تقديم النعت بالجملة وشبهها على النعت المفرد

القياس إذا نعت بمفرد وشبه جملة وجملة، أن يتقدم النعت المفرد، ويتوسط شبه الجملة، وتتأخر الجملة نحو قوله تعالى: ﴿وَقَالَ رَجُلٌ مُؤْمِنٌ مِّنْ آلِ فِرْعَوْنَ يَكْتُمُ إِيمَانَهُ﴾ [غافر/٢٨]، وذلك لأن "الأصل الوصف بالاسم فالقياس تقديمه".<sup>(١)</sup> وقال ابن عصفور: "لا يجوز خلاف ذلك إلا في نادر الكلام، أو في ضرورة، نحو قول امرئ القيس:

وَفَرَعَ يَعْشِي الْمَتْنَ أَسْوَدَ فَاحِمٍ      أثيث، كَقَنُو النَّخْلَةَ الْمُتَعَثِّكِلَ".<sup>(٢)</sup>

ولكن أغلب النحاة أجازوا تقديم النعت بالجملة أو شبهها على النعت بالمفرد،<sup>(٣)</sup> وجعلوا من تقديم النعت بالجملة قوله تعالى: ﴿وَهَذَا كِتَابٌ أَنْزَلْنَاهُ مُبَارَكٌ﴾ [الأنعام/٩٢]، وقوله تعالى: ﴿فَسَوْفَ يَأْتِي اللَّهُ بِقَوْمٍ يُحِبُّهُمْ وَيُحِبُّونَهُ أَذِلَّةٌ عَلَى الْمُؤْمِنِينَ أَعِزَّةٌ عَلَى الْكَافِرِينَ﴾ [المائدة/٥٤]، حيث جاء الوصف بالفعل قبل الوصف بالاسم؛ لأن الاسم يدل على الثبوت، فلما كانت صيغة مبالغة، وكانت لا تتجدد، بل هي كالغريزة جاء الوصف بالاسم، ولما كانت قبل تتجدد لأنها عبارة عن أفعال الطاعة والثواب المترتب عليها جاء الوصف بالفعل الذي يقتضي التجدد، وفي هاتين الآيتين دليل على بطلان قول من قال: إن الوصف بالفعل لا يتقدم على الوصف بالاسم إلا في ضرورة الشعر.<sup>(٤)</sup> وجعلوا من تقديم النعت بشبه الجملة على النعت بالمفرد قوله تعالى: ﴿يُطَافُ عَلَيْهِمْ بِكَأْسٍ مِنْ مَّعِينٍ بَيْضَاءَ لَذَّةٍ لِلشَّارِبِينَ﴾ [الصفافات/٥٥]، وقوله تعالى: ﴿بَلْ هُوَ قُرْآنٌ مَّجِيدٌ فِي لَوْحٍ مَّحْفُوظٍ﴾ [البروج/٢١، ٢٢] حيث قرأ الأعرج وزيد بن علي وابن محيصن ونافع "محفوظ" بالرفع صفة للقرآن.<sup>(٥)</sup>

وقد ترددت هذه الظاهرة كثيراً في شعر محمود حسن إسماعيل، ومن ذلك قوله في قصيدة "ثورة الضفادع":<sup>(٦)</sup>

يا ابنة الطين! لقد مل الدجى	لغطاً من فيك مجهول الرنين
ونقيقاً أزعجت ضوضاؤه	أذن الكون وسمع النائمين
أعجمياً حيرت لكنته	شاعر الفصحى بلحن لا يبين!

حيث قدم الشاعر النعت بشبه الجملة الجار والمجرور (من فيك) على النعت بالمفرد (مجهول)، كما قدم النعت بالجملة (أزعجت ضوضاؤه أذن الكون) على النعت بالمفرد (أعجمياً).

(١) مع الهوامع: ١٢٠/٢

(٢) المقرب: ٣٠٣، ٣٠٤

(٣) شرح الأشموني: ١٠٦/٣، و المساعدة على تسهيل الفوائد: ٤١٨/٢، و شرح الكافية للرضي: ٣٥١/٢

(٤) دراسات لأسلوب القرآن الكريم: مجلد ٢٨٩/١٠

(٥) البحر المحيط: ٤٥٣/٨، و دراسات لأسلوب القرآن الكريم: مجلد ٣٩١/١٠

(٦) الأعمال الكاملة: ١٤٥/١

ومنه كذلك قوله في قصيدة "فلسطين":<sup>(١)</sup>

ومغاور يهوي بها فجارها  
في الوحدة السماء هب مسارها

في كل يوم للقيود مقابـر  
وقيامة تئد الدجى عربية

حيث قدم الشاعر النعت بالجملة (تئد الدجى) على النعت بالمفرد (عربية)؛ ليدل على تجدد حركة المقاومة الفلسطينية أمام العدو الصهيوني، ولذلك أثر التعبير بالفعل المضارع الذي يدل على استمرار هذه المقاومة وعدم انقطاعها حتى تمحو ظلام هذا العدو الغشوم. ومثل هذا كثير في شعره.

---

(١) الأعمال الكاملة: ١٤٢٣/٣

## إضافة النعت إلى المنعوت

اختلف الكوفيون والبصريون حول إضافة النعت إلى منعوته وكذلك العكس، فجوز الكوفيون هذه الإضافة، واستشهدوا للأول بنحو: "جرد قطيفة"، و"أخلاق ثياب". وللتاني بنحو: "مسجد الجامع"، وقوله تعالى: ﴿وَمَا كُنْتَ بِجَانِبِ الْغَرْبِيِّ﴾ [القصص/٤٤] ذاهبين إلى أن هذه الإضافة من حيث اللفظ تكسب المضاف تخفيفاً بحذف التنوين منه، كما في "جرد قطيفة"، أو بحذف الألف واللام كما في "مسجد الجامع"، ومن حيث المعنى تفيد المضاف تخصيصاً وتعريفاً؛ لأن المضاف هو المضاف إليه من حيث المعنى، من حيث إن الموصوف وصفته كالشيء الواحد، فتخصص الثاني وتعرفه يخصص الأول ويعرفه.<sup>(١)</sup>

أما البصريون، فلا يجوزون إضافة النعت إلى منعوته ولا العكس، ويؤولون الأمثلة السابقة تأويلاً يحافظ على صورة التركيب النعتي من المنعوت والنعت.<sup>(٢)</sup>

ومذهب الكوفيين أولى بالقبول؛ فهم لم يؤولوا، واحتجوا بمسموعات كثيرة. وجاءت إضافة النعت إلى المنعوت في القرآن الكريم في مواضع متعددة.<sup>(٣)</sup> نحو قوله تعالى: ﴿فَقَدْ ضَلَّ سَوَاءَ السَّبِيلِ﴾ [البقرة/١٠٨] وقوله تعالى: ﴿أَوَلَيْكَ لَهُمْ سُوءُ الْحِسَابِ﴾ [الرعد/١٨]، وقوله: ﴿وَعَلَى اللَّهِ قَصْدُ السَّبِيلِ﴾ [النحل/٩]

والواقع أن إضافة النعت إلى المنعوت هو قلب للتركيب النعتي إلى تركيب إضافي، وللتركيب الإضافي دلالة خاصة في اللغة العربية، حيث "يرى منه غور هذه اللغة الشريفة الكريمة اللطيفة ويعجب من وسع مذهبها وبديع ما أمد به واصفها ومبتدئها".<sup>(٤)</sup>

وإضافة النعت إلى المنعوت وسيلة أسلوبية استخدمها بعض الشعراء الذين حاولوا الرمزية أو تأثروا بها نفوراً من ركافة التعابير الوصفية التي استهلكها الاستعمال أو كاد، وكان أبرزهم في ذلك الشاعر محمود حسن إسماعيل؛<sup>(٥)</sup> فقد أكثر من هذا الأسلوب التعبيري إكثاراً يلفت نظر دارسه.

ومن ذلك قوله في قصيدة "ساعة مع الكوخ":<sup>(٦)</sup>

رأي كلبه خلف السياج مكرماً      قرير الخطأ، في كل نادٍ وسامر  
إذا أن .. داخ الطب حول مزاره      وأرخی له التدليل خز الستائر

(١) شرح الكافية للرضي: ٢٧٢/٢ وانظر: التوابع بين القاعدة والحكمة: ١٠٠

(٢) شرح الكافية: ٢٧٢/٢، ٢٧٤ و شرح المفصل: ١١/١٠/٣

(٣) دراسات لأسلوب القرآن الكريم: مجلد ١٠/١، ٢٦٣، ٢٦٤

(٤) الخصائص: ١٧/١

(٥) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر: ٣٥٤ د. محمد فتوح أحمد

(٦) الأعمال الكاملة: ١١٣٠/٢

ومن حوله الإنسان في البؤس والضنى وطب الرقى .. يزجي دخان المباحر

يرسم الشاعر من خلال هذه الأبيات لوحة يعبر فيها عن مساوئ المجتمع الذي يشهد تفاوتاً شديداً بين الطبقات وبعضها، ويوضح لنا مفارقة عجيبة مذهشة بين كلب الإقطاعي والفلاح المعدوم الذي أضناه البؤس والشقاء، ولم يشأ الشاعر أن تكون المفارقة بين الإقطاعي نفسه وبين الفلاح؛ لأنها واضحة في أذهان الجميع، ولم يكن ذلك انتقاص من شأن الفلاح، وإنما هو انتصار لحقه المهضوم. ويصور لنا الشاعر حال هذا الكلب في أول الأبيات، فهو مكرم، قرير الخطأ، لا يفارق صاحبه في أي مكان. ثم يعبر الشاعر عن حال ذلك الكلب إذا ما أظهر الأئين، فيستخدم "إذا" الظرفية الشرطية، والفعل الماضي "أن" المأخوذ من الأئين، وهو أول الأئم، ويقف الشاعر وقفة قصيرة قبل استكمال له للجواب، وكأنه يتعجب من تلك المفارقة، ويأتي الجواب المتمثل في الفعل الماضي (داخ) الذي يدل على مجيء الأطباء إليه من كل فج وتنابهم عليه في مزاره وهو منعم في فرش من الخز لم تكن مجرد طيف في رؤى ذلك الفقير المسكين، الذي لم يجد إلا الرقي طباً له إذا أصيب بشيء ونلاحظ أن الشاعر قد أضاف النعت إلى المنعوت، أو قلب التركيب النعني إلى تركيب إضافي وذلك في قوله: "خز الستائر"؛ ليكشف الخصوصية من خلال العمومية، ويحدث نوعاً من المفاجأة أو الدهشة للقارئ حتى تبلغ هذه الصورة مبلغها لديه. خاصة أن التركيب الإضافي منبع انفتاحي للتعبير، يمكنه من المغامرة في السياق والإدهاش. (١)

ومن ذلك أيضاً قوله في قصيدة "دنيا أدمع وماتم": (٢)

تعلقتها عذراء يندى حديثها صفاء تجلى من عفيف المباسم

أي: المباسم العفيفة، فأضاف النعت إلى المنعوت؛ وذلك إظهاراً لعفة محبوبته التي تعلق بها. وغير ذلك من التراكيب التي أثرها الشاعر على غيرها نحو: "عذب شرابي، نحس الخطو، سود الذنوب، حالك القار، عذب اللحن، ظوامي الزهر، رقيق الشدو، ندى اللحن، عذب الرشف، بيض المعاصم، حالك الظلمات، راسيات الجبال، صم الصخور، غالي دمي، ناعمات الربى، ثوائر العاصفات ...". وكلها يدل على كشف الخصوصية من خلال العمومية.

وربما كان ذلك الاستخدام من الشاعر نتيجة للصراع القائم بين البحر والتركيب، وإذا وجد الصراع بينهما، "فإن البحر دائماً هو الذي ينتصر، وينبغي أن تخضع الجملة لمتطلباته". (٣)

(١) تجليات الهوية والإبداع للتركيب الإضافي في شعر محمود درويش: ٢٧٦ خالد زغريت. مجلة عالم الفكر. العدد ٣- المجلد ٣٢ يناير- مارس ٢٠٠٤

(٢) الأعمال الكاملة: ٢٠٨/١

(٣) بناء لغة الشعر: ١٦٧



وعلى كل، فهذا الأسلوب من الإمكانيات الهائلة التي تتيحها اللغة للمبدع، وتمكنه من اختيار أو انتقاء تراكيبه على الوجه الذي يراه.

وإذا كان الشاعر قد عدل عن التركيب النعتي إلى التركيب الإضافي فيما سبق، فإنه قد عدل كذلك عن التركيب الإضافي إلى التركيب النعتي، وذلك في قوله في قصيدة "فلسطين":<sup>(١)</sup>

حتى تعود إلى الديار غريبة      لكتائب الأبطال تظماً نارها  
ويكبر الجبل الخليل لموكب      تهفو إليه سهولها وقفارها

فاستعمل الشاعر التركيب النعتي (الجبل الخليل) بدلاً من التركيب الإضافي (جبل الخليل)، والخليل اسم جبل بفلسطين، وهنا يتحدث الشاعر عن اليوم الذي يكون فيه فناء الغاصبين ونهاية الظلم، واسترداد الأرض، ذلك اليوم الذي تعود فيه فلسطين منتصرة حرة حتى يكبر جبل الخليل لهذا الانتصار العظيم. واستعمل الشاعر لهذا التركيب النعتي (الجبل الخليل) فيه مزيد من التوضيح، والتأكيد لامتلاك هذه الأماكن المقدسة.

---

(١) الأعمال الكاملة: ١٤٢٠/٣

## (ب) - سياق الحذف والزيادة.

قضية الحذف من القضايا الهامة التي تربط الدراسات النحوية بالدراسات البلاغية والأسلوبية، من حيث إنها خرق لسنن العربية، وانحراف عن مستوى التعبير العادي، يقتضي هذا الانحراف تقديراً وتفسيراً مستمدين من سياق الجملة أو النص بمجمله. ولما كانت العربية لغة الإيجاز، كان الطريق إلى أدائه الحذف؛ لأن ما يحذف من اللفظ بمنزلة المثبت فيه.<sup>(١)</sup> قال العلوي: "اعلم أن مدار الإيجاز على الحذف؛ لأن موضوعه على الاختصار، وذلك إنما يكون بحذف ما لا يخل بالمعنى، ولا ينقص من البلاغة، بل أقول: لو ظهر المحذوف لنزل قدر الكلام من علو بلاغته"<sup>(٢)</sup> لذا فهو مجاز يعود إلى نزعة الاقتصاد في الكلام ما دام المقصود مفهوماً من السياق.<sup>(٣)</sup>

واشترط النحاة لوقوع الحذف في الأساليب وجود القرينة الدالة على المحذوف، وهذا هو منطلق الترخيص فيه، قال ابن جني: "قد حذفت العرب الجملة، والمفرد، والحرف، والحركة. وليس شيء من ذلك إلا عن دليل عليه. وإلا كان فيه ضرب من تكليف علم الغيب في معرفته".<sup>(٤)</sup>

وتكمن أهمية الحذف في أنه لا يورد المنتظر من الألفاظ، ومن ثم يفجر في ذهن المتلقي شحنة فكرية توقظ ذهنه، وتجعله يتخيل ما هو مقصود، هذا التخيل يؤدي إلى حدوث تفاعل بين المرسل والمتلقي، قائم على الإرسال الناقص من قبل المرسل، وتكملة هذا النقص من جانب المتلقي.<sup>(٥)</sup> وذلك لأن الحذف قوة دافعة لا بد من افتراضها، وهو سلطة موجهة؛ فالكلمات حين تحذف توجه الكلمات التي نقرأها، وتحدد لها مساراً، وتحميها من الحركة في كل اتجاه.<sup>(٦)</sup>

وجاء سياق الزيادة في التركيب النعتي في شعر محمود حسن إسماعيل إما تطويعاً للأداء العروضي، أو لغرض دلالي قصده الشاعر، وتمثلت الزيادة في ظاهرة واحدة وهي اقتران جملة النعت بالواو.

(١) المسانن العسكرية : ٨٩

(٢) الطراز للعلوي : ٩٢/٢

(٣) بلاغة الخطاب وعلم النص : ٢١٢

(٤) الخصائص : ٣٧٢/٢

(٥) الأسلوبية. مدخل نظري ودراسة تطبيقية : ١٣٩

(٦) النقد العربي نحو نظرية ثانية : ٢٦

## حذف النعت

اتفق أغلب النحاة على جواز حذف النعت، ولكنهم ذهبوا إلى أن ذلك قليل في الكلام، لا يكاد يقع إلا نادراً.<sup>(١)</sup>

وذهب البعض إلى أنه لا يحسن حذف النعت؛ وذلك "لأن الغرض من الصفة إما التخصيص وإما الثناء والمدح، وكلاهما من مقامات الإطناب والإسهاب، والحذف من باب الإيجاز والاختصار فلا يجتمعان لتدافعهما...."<sup>(٢)</sup>

واشترط النحاة لجواز حذف النعت وجود ما يدل عليه من سياق الكلام. نحو قوله تعالى: ﴿وَكَانَ وَرَاءَهُمْ مَلِكٌ يَأْخُذُ كُلَّ سَفِينَةٍ غَصْبًا﴾ [الكهف/٧٩] والتقدير: كل سفينة صالحة، لدلالة قوله تعالى: ﴿فَأَرَدْتُ أَنْ أَعِيبَهَا﴾ على المحذوف.<sup>(٣)</sup> وقوله تعالى: ﴿تُدَمِّرُ كُلَّ شَيْءٍ بِأَمْرِ رَبِّهَا﴾ [الأحقاف/٢٥]، أي: كل شيء سلطت عليه، أو أمرت بتدميره، وقوله تعالى: ﴿وَكَذَّبَ بِهِ قَوْمُكَ وَهُوَ الْحَقُّ﴾ [الأنعام/٦٦]، أي: قومك المعاندون. ومنه قول المرفش الأكبر:

ورب أسيلة الخدين بكر  
أي: فرع وافر، وجيد طويل.<sup>(٤)</sup>

ويؤدي التنعيم وما يصاحبه من تعبيرات الوجه دوراً هاماً في فهم المحذوف، وقد أشار ابن جني إلى ذلك بقوله: "وقد حذفت الصفة ودلت الحال عليها. وذلك فيما حكاه صاحب الكتاب من قولهم: سير عليه ليل، وهم يريدون: ليل طويل. وكأن هذا إنما حذفت فيه الصفة لما دل من الحال على موضعها. وذلك أنك تحس في كلام القائل لذلك من التطويح والتطريح والتفخيم والتعظيم ما يقوم مقام قوله: طويل أو نحو ذلك. وأنت تحس هذا من نفسك إذا تأملت. وذلك أن تكون في مدح إنسان والثناء عليه، فتقول: كان والله رجلاً فتزيد في قوة اللفظ بـ "الله" هذه الكلمة، وتمكن في تمطيط اللام، وإطالة الصوت بها وعليها، أي رجلاً فاضلاً أو شجاعاً أو كريماً أو نحو ذلك. وكذلك تقول: سألناه فوجدناه إنساناً! وتمكن الصوت بإنسان وتفخمه، فتستغني بذلك عن وصفه بقولك: إنساناً سمحاً أو جواداً أو نحو ذلك وكذلك إن ذمته ووصفته بالضيق قلت: سألناه وكان إنساناً! وتزوي وجهك ونقطبه، فيغني ذلك عن قولك: إنساناً

(١) شرح الاسموني: ١٠٢/٣. والمثل السائر لابن الأثير: ٢٤٦/٢. وشرح المفصل: ٦٣/٣

(٢) شرح المفصل: ٦٣/٣ وانظر: ارتشاف الضرب: ٦٠٠/٢

(٣) معاني القرآن وإعرابه للزجاج: ٣٠٥/٣ وحاشية الصبان: ١٠٤/٣ ومغني اللبيب: ٧٢٠/٢ ودراسات لأسلوب القرآن الكريم: مجلد ١٠-٤٥٩/١٠-٤٦٢

(٤) شرح التسهيل: ٣٢٤/٣

لثيماً .. أو ميخلاً أو نحو ذلك. فعلى هذا وما يجري مجراه تحذف الصفة. فأما إن عريت من الدلالة عليها من اللفظ أو من الحال فإن حذفها لا يجوز ..".<sup>(١)</sup>

وكلام ابن جني يدل على وعي كامل منه باعتبار المقام والمقال في فهم الباب النحوي. فقد أضحى التنعيم وتعبيرات الوجه من دلائل فهم الباب النحوي. وما كان لنا أن نفهم الصفة المحذوفة إلا بهما.<sup>(٢)</sup>

وقد ورد حذف النعت في شعر محمود حسن إسماعيل في أكثر من موضع، وجاء السياق دالاً على المحذوف. ومن ذلك قوله في قصيدة "السلام الذي أعرف":<sup>(٣)</sup>

ومن كل قلب، يُضَوِّي اشتعاله  
ومن كل شعب، يُغْنِّي نضاله ..  
ومن ألف ليل طويل .. وليله  
تدق على الرق مليون طبله

وكذلك قوله في قصيدة "باعث الجيل":<sup>(٤)</sup>

وغدا بها سيان في لهب الردى      ذو رحمة يخشى السماء وجائر

وكذلك قوله في قصيدة "ليل وريح وحب":<sup>(٥)</sup>

على شفقتك أنهار

محرمة، وأثمار

وفي عينيك أسرار

وإبريق ، وخمار      فمالك لا ترويني؟

فحذف الشاعر النعت في المواضع السابقة، وجاء السياق دالاً على المحذوف، وتقدير الكلام في الموضع الأول: وليلة طويلة، إلا أنه حذف النعت لدلالة السابق عليه. وفي الموضع الثاني: وجائر لا يخشاها أو لا يخشى الله. وفي الموضع الثالث: وأثمار محرمة أو ممنوعة، أو نحو ذلك. وهي محاولة لمشاركة القارئ في استكمال النص وملء فراغاته. ولا يخفي دور التنعيم هنا في إبراز المحذوف من خلال الضغط على كلمة "ليلة" في الموضع الأول، وتمطيط الألف وإطالة الصوت بها في كلمتي (جائر، وأثمار) في الموضعين الثاني والثالث.

(١) إحصائص: ٣٧٠/٢، ٣٧١

(٢) من وظائف الصوت اللغوي: ٥٨

(٣) الأعمال الكاملة: ١٥٠٤/٣

(٤) السابق: ٤٨٢/١

(٥) السابق: ٧٢٢/١



## حذف المنعوت

الموصوف وصفته متلازمان.<sup>(١)</sup> وقد يحذف كل منهما إذا دل عليه دليل؛ لأن الحذف يرتبط دائماً بوجود القرنية الدالة على المحذوف، وهذا شأن الحذف في أي باب من أبواب النحو.

وحذف المنعوت باب واسع في العربية - كما ذكر الزمخشري -<sup>(٢)</sup> إلا أن بعض النحاة قد جعلوه من ضرورات الحذف.<sup>(٣)</sup> قال ابن يعيش: "... فالموصوف القياس يأبى حذفه ... ولأنه ربما وقع بحذفه لبس ... وأكثر ما جاء في الشعر؛ لأنه موضع ضرورة".<sup>(٤)</sup> ومنهم من جعله من غير المستحسن، قال أبو علي الفارسي: "إقامة الصفة مقام الموصوف إذا كانت الصفة اسماً غير مستحسن، قال: وإذا كان كذلك وجب أن لا يجوز إذا لم تكن اسماً".<sup>(٥)</sup> ومنهم من ذهب إلى أبعد من ذلك فجعله من شذوذ الحذف، قال ابن الشجري: "حذف الموصوف وإقامة الصفة مقامه مما شدد فيه سيبويه وإن كان قد ورد ذلك في الاستعمال على شذوذه".<sup>(٦)</sup> واستندوا في ذلك إلى أن "الصفة والموصوف لما كانا كالشيء الواحد من حيث كان البيان والإيضاح إنما يحصل من مجموعهما، كان القياس ألا يحذف واحد منهما؛ لأن حذف أحدهما نقض للغرض، وتراجع عما اعتزموه".<sup>(٧)</sup> يضاف إلى ذلك أن حذف الموصوف قد يؤدي إلى اللبس والإبهام، "ألا ترى أنك إذا قلت: مررت بطويل، لم يعلم من ظاهر اللفظ أن الممرور به إنسان أو رمح أو ثوب ونحو ذلك مما قد يوصف بالطول".<sup>(٨)</sup> وأكدوا كلامهم بأن هناك من الصفات ما لا يجوز حذف موصوفها، وذلك كأن تكون الصفة جملة، نحو: مررت برجل قام أبوه، ولقيت غلاماً وجهه حسن، فإنه لا يصح حذف الموصوف من هاتين الجملتين ويقال: مررت بquam أبوه، ولقيت وجهه حسن.<sup>(٩)</sup>

ولكن الكلام السابق فيه نظر؛ فقد أجاز سيبويه حذف المنعوت مع وجود دليل على المحذوف، إذ يقول: "وسمعنا بعض العرب الموثوق بهم يقول: ما منهم مات حتى رأيت في حال كذا وكذا، وإنما يريد: ما منهم واحد مات، فكل ذلك حذف تخفيفاً، واستغناء بعلم المخاطب

(١) اللغة العربية معناها ومبناها: ٢١٨

(٢) المفصل في علم العربية: ١١٦

(٣) الأصول في النحو لابن السراج: ٤٦٢/٣، ٤٦٣، وشرح المفصل: ٥٩/٣، ٦٠، والخصائص: ٣٦٦/٢، و

ضرائر الشعر: ١٧٠

(٤) شرح المفصل: ٥٩/٣، ٦٠

(٥) المسائل البصريات: ٨٣٨/٢، ٨٣٩

(٦) أمالي ابن الشجري: ٢٧٥/١

(٧) شرح المفصل: ٥٩/٣

(٨) السابق: نفسه

(٩) الظواهر النحوية في شعر ابن زيدون: ٨٧، ٨٨ دكتوراه. ايمن محمود إبراهيم موسى - كلية دار العلوم.

جامعة القاهرة ١٤٢٦هـ / ٢٠٠٥م

بما يعني".<sup>(١)</sup> بل إن ابن يعيش نفسه جعل حذف المنعوت في الضرورة متوقفاً على ظهور أمره وقوة الدلالة عليه، إذ يقول: "... إلا أنهم حذفوه إذ ظهر أمره وقويت الدلالة عليه إما بحال أو لفظ"،<sup>(٢)</sup> والحال هو ما يعرف بقرينة المقام، واللفظ هو ما يعرف بالقرائن اللفظية.<sup>(٣)</sup> بالإضافة إلى كثرة الوارد المسموع من حذف الموصوف في الاستعمال القرآني وكلام العرب.<sup>(٤)</sup> ومن ثم يجوز حذف المنعوت إذا وجد ما يدل عليه من القرائن، وإلى ذلك ذهب خالد الأزهرى إذ يقول: "يجوز بكثرة حذف المنعوت إن علم".<sup>(٥)</sup>

واشترط النحاة لحذف المنعوت أن يكون النعت أحد أمرين:<sup>(٦)</sup>

الأول: أن يكون النعت صالحاً لمباشرة العامل نحو قوله تعالى: ﴿أَنْ اَعْمَلْ سَابِغَاتٍ﴾ [سبأ/١١] أي: دروعاً سابغات، وقوله: ﴿فَلْيَضْحَكُوا قَلِيلاً وَلْيَبْكُوا كَثِيراً﴾ [التوبة/٨٢] أي: ضحكاً قليلاً، وبكاءً كثيراً. وقوله: ﴿وعندهم قاصرات الطرف﴾ [الصافات/٤٨] أي: حور قاصرات.

الثاني: أن يكون النعت بعض اسم مقدم مخفوض بـ "من" أو "في"، الأول كقولهم: "منا ظعن ومنا أقام"، أي: منا فريق ظعن، ومنا فريق أقام.<sup>(٧)</sup> واختلف النحاة في المقدر مع هذه الجملة، فذهب البصريون إلى تقدير موصوف، أي: "فريق" أما الكوفيون فيقدرون موصولاً، أي: "الذي" أو "من" ويرى ابن هشام أن رأى أصحابه البصريين هو الأقيس؛ لأن اتصال الموصول بصلته أشد من اتصال الموصوف بصفته لتلازمهما.<sup>(٨)</sup>

ولا يخفى دور التنعيم باعتباره وسيلة من وسائل التعبير عن الموصوف المحذوف، وذلك مثل قول الراجز:<sup>(٩)</sup>

\* ترمي بكفي كان من أرمى البشر \*

إذ يرى الدكتور أحمد كشك أن تنعيم جملة "كان من أرمى البشر"، والضغط عليها يساويان قوله: "بكفي رجل كان من أرمى البشر".<sup>(١٠)</sup> ومن ثم فالتنعيم وسيلة ضمن وسائل كثيرة أخرى تميز المنعوت المحذوف.

(١) الكتاب: ٢/٥٢٤، ٢٤٦  
(٢) شرح المفصل: ٥٩/٣  
(٣) الضرورة الشعرية في النحو العربي: ٣٦٢  
(٤) دراسات لأسلوب القرآن الكريم: مجلد ١٠/٤٥٠ - ٤٥٩  
(٥) شرح التصريح: ١١٨/٢  
(٦) الظواهر الصرفية والنحوية المخالفة في شعر الكميت بن زيد الأسدي: ١٧١ ماجستير. عصام عبد المنصف أبو زيد. كلية دار العلوم. جامعة القاهرة. ٢٠٠٢م  
(٧) حاشية الصبان: ١٠٢/٣  
(٨) مغني اللبيب: ٧١٩/٢  
(٩) شرح الأشموني: ١٠٣/٣، و المقرب: ٣٠٤  
(١٠) من وظائف الصوت اللغوي: ٦٦

وحيثما يلجأ الشاعر إلى حذف المنعوت فإن ذلك يكون لعلّة فنية، وغاية إبداعية يرمى إليها. وقد تصرف محمود حسن إسماعيل في تراكيبه ببراعة فنية وجاء فيها حذف المنعوت في مواضع متعددة، وكذلك حذف المصدر المنعوت، ومنه قوله في قصيدة "في المحراب":<sup>(١)</sup>

أسري، ويسري الشوق بين جوانحي كالنار في الذأوي من الأعشاب  
أي: سرياً كالنار. وقد ورد حذف المصدر منعوتاً في القرآن الكريم في مواضع كثيرة نحو قوله تعالى: ﴿ وَخُضْتُمْ كَالَّذِي خَاضُوا ﴾ [التوبة/٦٩]، "فإن" الذي "ها هنا وصف لمصدر محذوف، تقديره: وخضتم كالخوض الذي خاضوه".<sup>(٢)</sup>

وقد أدى السياق دوراً هاماً في تعيين المنعوت المحذوف، وقد حقق هذا الحذف المعاني التالية:

#### ١ - إلصاق النعت بالمنعوت.

ومن ذلك قوله في قصيدة "عروس النيل":<sup>(٣)</sup>

وشاعر العصر سباه الهوى  
أي: نوح الغراب الأسود.

وكذلك قوله في قصيدة "على مذبح الحرية":<sup>(٤)</sup>

تنساب خاشعة، وتسرب عفة  
كمطيب يمشي على عرفات

أي: حاج أو رجل مطيب. فحذف المنعوت في هذين الموضعين دل على عمق في اتصال النعت بالمنعوت، وأنه متأصل فيه لا يفارقه.<sup>(٥)</sup>

#### ٢ - التركيز على النعت.

تحويل النعت إلى اسم بعد حذف المنعوت طريقة يستخدمها محمود حسن إسماعيل لإبراز ذلك الاسم. فقد أدرك إدراكاً جيداً أن الانتباه يجذب حينما يرفع تحديد نعتي بسيط إلى مقام الاسم.<sup>(٦)</sup> ومن ذلك قوله في قصيدة "كنز الذهب الأبيض":<sup>(٧)</sup>

وارث للمسكين عيشاً أسوداً  
ران في كوخ حقير متداع

أي: الفلاح المسكين، ولكن الشاعر لم يهتم بذكر المنعوت؛ لأنه معلوم من السياق، وإنما أراد أن يصرف ذهن القارئ إلى هذا النعت الذي يدل على حال ذلك الفلاح البائس الذي رضي بالغبن الواقع عليه، وعجز عن التطلع إلى العدل والإنصاف.

(١) الأعمال الكاملة: ٤٣/١

(٢) أمالي ابن الشجري: ٥٧/٣

(٣) الأعمال الكاملة: ٤٧/١

(٤) السابق: ٢٩٢/١

(٥) الظواهر النحوية في شعر ابن زيدون: ٩٢

(٦) اللغة في شعر أبي تمام: فهد عكام. مجلة عالم الفكر ص ٧٨ مجلد ٤ - الكويت ١٩٨٦م

(٧) الأعمال الكاملة: ٢٦/١

وكذلك قوله في قصيدة "الرداء الأبيض":<sup>(١)</sup>

توشحت في غفلة الحياء      بأبيض يقنى على الضياء

أي: برداء أو وشاح أبيض، ولكنه أراد التركيز على النعت، فحذف المنعوت المعلوم من السياق، وصرف النعت الممنوع من الصرف (أبيض)؛ زيادة في التركيز عليه ولفت انتباه القارئ إليه.

٣- تضيق معنى المنعوت.

وذلك إذا كان المنعوت نعتة كلمة (أخرى)، فيوحي بأن المنعوت ينحصر في شيء معين. ومن ذلك قوله في قصيدة "الوجه المسدود":<sup>(٢)</sup>

وحيرني وجه أطل .. فنظرة      حياة، وأخرى أومات بالمنية  
أي: ونظرة أخرى.

٤- الإيجاز.

وذلك إذا ذكر دليل لفظي يدل على المنعوت المحذوف، نحو قول الشاعر في قصيدة "في المحراب":<sup>(٣)</sup>

أسرى، ويسري الشوق بين جوانحي      كالنار في الذأوي من الأعشاب  
أي: في العشب الذأوي، فحذف لدلالة اللاحق عليه.

٥- اليأس من ذكر المنعوت.

وذلك في قوله في قصيدة "الزلزال":<sup>(٤)</sup>

هات الشدائد للجريحة هاتها      فالصبر في الأهوال دين أساتها  
واحشد صروفك يا زمان فربما      لهب العظام شب من نكباتها

فحذف الشاعر المنعوت من البيت الأول، وتقدير الكلام: الأرض الجريحة أو الأمة، فيكون الغرض توسيع معنى المنعوت للتهويل، إلا أن نبذة اليأس غالبية على الأبيات؛ فالشاعر أمام هذا الزلزال العنيف لم يملك إلا إسلام نفسه إلى اليأس. يتضح ذلك من خلال الأمر والنداء، وهو نداء دال على الفرع الطاغى على إحساس الشاعر، فيستزيد من البلاء ويطلبه فيقول: "هات الشدائد"، ثم يعود فيقول: "هاتها"؛ ليثبت إيمانه بالصبر على هذا البلاء، وهذا

(١) الأعمش نكتة: ٨٠٧/١

(٢) السابق: ١١٦٥/٢

(٣) السابق: ٤٣/١

(٤) السابق: ٢١٢٥/٤



إحياء؛ إذ قد يئس الشاعر أن يصرف عن إحساسه ما طغى به عليه هول ما سمع من صفة الزلزال.<sup>(١)</sup> هذه أهم المعاني التي حققها حذف المنعوت في شعر محمود حسن إسماعيل، وهي تؤكد الفاعلية القائمة بين النحو والمعنى في بناء الشاعر لشعره.

---

(١) الأدب في أسبوع: ٣٤٥ الأستاذ محمود محمد شاكر. مجلة الرسالة- العدد ٣٣٩- القاهرة- السنة الثامنة- ٢١ ذو القعدة ١٣٥٨هـ- يناير ١٩٤٠م

## حذف الرابط في جملة النعت

اشترط النحاة للنعت بالجملة أن تشمل على ضمير يربطها بالمنعوت، ولا يتحقق الربط في جملة النعت إلا بهذا الضمير، لذا قال الرضي: "إنما اشترط الضمير في الصفة والصلة ليحصل به ربط بين الموصوف وصفته، والموصول وصلته، فيحصل بذلك الربط اتصاف الموصوف والموصول بمضمون الصفة والصلة، فيحصل لهما بهذا الاتصاف تخصص أو تعرف، فلو قلت: "مررت برجل قام عمرو" لم يكن الرجل متصفاً بقيام عمرو بوجه، فلا يتخصص به، فإذا قلت: "قام عمرو في داره" صار الرجل متصفاً بقيام عمرو في داره".<sup>(١)</sup>

وعود الضمير من الروابط الهامة في الجملة، وذلك من خلال إحالته إلى عناصر سبق ذكرها في النص؛ لأن وجود الجملة مستقلة داخل النص دون رابط يربطها بأخواتها من الجمل الأخرى أمر صعب تحقيقه؛ لأن الجملة ما هي إلا لبنة من لبنات بناء النص التي لا يمكن أن توجد منفصلة؛ لأنها جزء لا يتجزأ منه".<sup>(٢)</sup> ومن ثم فوجود الضمير في جملة النعت - سواء أكان ظاهراً أم مقدراً - يؤدي دوراً هاماً في تحقيق التماسك النصي. بالإضافة إلى أن الغرض من الربط به هو الاختصار وأمن اللبس بالتكرار وإعادة الذكر، ففي قولك: "هذا رجل قلبه رحيم"، نجد أن الهاء هي الضمير الذي ربط بين النعت الجملة، والمنعوت، والبنية المضمرة هنا هي: هذا رجل قلب الرجل رحيم. فوجود الضمير يشير إلى تعلق الجملة الثانية بصاحب الضمير، ولولا وجود الضمير لنشأ لبس في فهم أن "الرجل" في الجملة الثانية غير "الرجل" في الجملة الأولى.<sup>(٣)</sup>

وهذا الضمير يكون ظاهراً نحو قوله تعالى: ﴿حَتَّىٰ تَنْزَلَ عَلَيْنَا كِتَابًا تُقْرَأُ﴾ [الإسراء/٩٣]، أو مقدراً - كما أجاز النحاة - ويكون مرفوعاً كقول الشاعر:

إن يقتلوك فإن قتلك لم يكن  
أي: هو عار، أو منصوباً كقول جرير:

أبحث حمى تهامة بعد نجد  
وما شيء حميت بمستباح

أي: حميته، أو مجروراً نحو قوله تعالى: ﴿وَاتَّقُوا يَوْمًا لَا تَجْزِي نَفْسٌ عَنْ نَفْسٍ شَيْئًا وَلَا يُقْبَلُ مِنْهَا شَفَاعَةٌ وَلَا يُؤْخَذُ مِنْهَا عَدْلٌ وَلَا هُمْ يُنصَرُونَ﴾ [البقرة/٤٨] فإنه على تقدير "فيه" أربع مرات.<sup>(٤)</sup>

(١) شرح الكافية للرضي: ٢٢٤/٢

(٢) علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق: ١٦٥/١

(٣) نظام الارتباط والربط: ١٥٣

(٤) مغني اللبيب: ٥٧٨/٢، ٥٧٩، وأمالى ابن السجري: ٧١/٢، ٧٢، وشرح الأبيات المشككة الإعراب: ٣٨٨/٢

وقد حذف الضمير الرابط في جملة النعت في شعر محمود حسن إسماعيل في أكثر من موضع. من ذلك قوله في قصيدة "من أغاني البائسين":<sup>(١)</sup>

كعبة للبر صيداء العلا      جل من أنشأ، وسوى، وبنى!

أي: جل من أنشأها، وسواها، وبنّاها.

وكذلك قوله في قصيدة "القيثارة الحزينة":<sup>(٢)</sup>

أعمى رماه البين في دارة      لم يدر نحس الخطو من سعده!

أي: لم يدر فيها.

وكذلك قوله في قصيدة "العودة إلى الله":<sup>(٣)</sup>

وإذا أهرب، كانت كل درب قد سلكت  
وإذا أغفو، أراها كل حلم قد رأيت

أي: قد سلكته، وقد رأيت، فحذف الشاعر الضمير الرابط في جملة النعت في المواضع السابقة لوضوح المعنى دون حاجة إليه.

---

(١) الاعمال الكاملة: ٥٢٢/١

(٢) السابق: ٦٤/١

(٣) السابق: ١١٦٧/٢

## اقتران جملة النعت بـ "الواو"

ذكر الأشموني أن جملة النعت لا تقترب بالواو بخلاف الجملة الحالية<sup>(١)</sup>. ولكن الزمخشري أجاز ذلك هو ومن تبعه محتجين بأن "الواو" الداخلة على الجملة الموصوف بها هي لتأكيد لصوق الصفة بموصوفها، وتفيد أن اتصاف الموصوف بها أمر ثابت<sup>(٢)</sup>. وجعلوا من ذلك قوله تعالى: ﴿رَعَسَى أَنْ تَكْرَهُوا شَيْئًا وَهُوَ خَيْرٌ﴾ [البقرة/٢١٦]، وقوله تعالى: ﴿أَوْ كَالَّذِي مَرَّ عَلَى قَرْيَةٍ وَهِيَ خَاوِيَةٌ عَلَى عُرُوشِهَا﴾ [البقرة/٢٥٩]، وقوله: ﴿وَمَا أَهْلَكْنَا مِنْ قَرْيَةٍ إِلَّا وَلَهَا كِتَابٌ مَعْلُومٌ﴾ [الحجر/٤] ويعضد وظيفة هذا النمط من "الواو" معنى السياق في الجملة، فذلك الفراء يذكر قوله تعالى: ﴿مَثَلُ الْفَرِيقَيْنِ كَالْأَعْمَى وَالْأَصَمِّ وَالْبَصِيرِ وَالسَّمِيعِ﴾ [هود/٢٤] فيجعل "الواو" السابقة لكلمة "الأصم" و "الواو" السابقة لكلمة "السميع" من نمط "واو" النعت بدليل السياق في عجز الآية ﴿هَلْ يَسْتَوِيَانِ مَثَلًا﴾، فتحدث بالتثنية، ولو كان جمعاً على ما ذكر في الآية لكان السياق غير ذلك<sup>(٣)</sup>.

وقد وردت جملة النعت مقترنة بـ "الواو" في شعر محمود حسن إسماعيل في أكثر من موضع. من ذلك قوله في قصيدة "سجدت لهيبته الرياح":<sup>(٤)</sup>

لفظاً وتحتشد القلوب لجرسه  
ويهل الشاكي يهفو الأمل

فجاءت "الواو" قبل جملة النعت "تحتشد القلوب لجرسه"؛ لتؤكد التصاق النعت بمنعوتها؛ فإذا تكلم الممدوح الذي يقصده الشاعر جذب إليه من حوله، وتوجهوا إليه بقلوبهم وعقولهم مهلئين وآملين.

وكذلك قوله في قصيدة "موسيقا من العلم":<sup>(٥)</sup>

غناء .. وأشجى منه ما أنت قائله  
وسحر .. وأعتى منه ما أنت فاعله

حيث اقترنت الجملتان النعتيتان بالواو الدالة على التصاق كل منهما بمنعوتها؛ حيث يعبر الشاعر عن أثر الصيحة الحرة التي صاح بها الدكتور طه حسين وهي مقولته الشهيرة: "العلم كالماء والهواء". فكان وقعها أشجى من الغناء وأعتى من السحر. وربما خلصت "الواو" هنا لمعنى العطف، وحينئذ تكون قد عطفت جملتين اسميتين.

(١) شرح الأشموني: ٩٣/٣، وانظر: المساعد على تسهيل الفوائد: ٤٠٥/٢

(٢) مغني اللبيب: ٤٢٠/٢ وانظر: لغة الشعر عند المعري: ٦٥

(٣) واو الربط: وظائفها ودلالاتها. دراسة نصية في الفصحى المعاصرة: ١٦٥ د. محمد عبد الرحمن محمد الريحاني. سلسلة (علوم اللغة) - المجلد الأول - العدد الرابع ١٩٩٨ م. وانظر: معاني القرآن للفراء: ٣٤٥/٢

(٤) الأعمال الكاملة: ٥١٤/١

(٥) السابق: ٢٠٤٥/٤



## المبحث الثاني: عوارض التركيب العطفى.

### أولاً: المطابقة.

اشترط النحاة لمطابقة المعطوف للمعطوف عليه أن يتحدا في المبنى والجهة والعلامة الإعرابية. أما المبنى، فهو من حيث الاسمية والفعلية، بأن يعطف الاسم على الاسم، والفعل على الفعل، والجملة على الجملة. وأما الجهة، فيقصد بها اتحاد المعطوف مع المعطوف عليه في الزمن، وهو مما يشترط لعطف الفعل على الفعل، بأن يكون زمنهما معاً ماضياً، أو حالاً، أو مستقبلاً. وأما العلامة الإعرابية، فهي مطابقة المعطوف للمعطوف عليه في واحد من أوجه الإعراب؛ وذلك لأن العلامة الإعرابية هي أشهر ما تكون فيه المطابقة بين التابع والمتبوع.<sup>(١)</sup>

وقد تحققت هذه الشروط في شعر محمود حسن إسماعيل، باستثناء بعض العوارض التي طرأت على التركيب العطفى، ومنها:

### عطف الفعل الماضى على الفعل المضارع، والعكس

أجاز النحاة عطف الفعل - وحده من غير مرفوعه - على فعل آخر عطف مفردات. ومن ذلك قول محمود حسن إسماعيل في قصيدة "هتك البراقع":<sup>(٢)</sup>

دعيه يسبح كما يشتهي،  
فما عاد شيء يسمى إله،  
سوى الله في ملكه ..  
لا يرى، ولا يعبد الناس ربا سواه !!

أما إذا عطف الفعل مع مرفوعه على فعل آخر مع مرفوعه فهو من قبيل عطف الجمل.<sup>(٣)</sup> واشترط النحاة في عطف الفعل على الفعل أن يتحدا في الزمان<sup>(٤)</sup> - أي في المضي أو الحال أو الاستقبال سواء أكانا متحدين في النوع - بأن كانا ماضيين أو مضارعين<sup>(٥)</sup> - أم مختلفين فيه. فمثال اتحادهما زماناً ونوعاً قوله تعالى: ﴿ وَإِنْ تُؤْمِنُوا وَتَتَّقُوا يُؤْتِكُمْ أَجْرَكُمْ ﴾ [محمد/٣٦] ومثال اتحادهما زماناً مع اختلافهما نوعاً، قوله تعالى: ﴿ يَقْدُمُ قَوْمَهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ ﴾

(١) اللغة العربية معناها ومبناها: ٢١٣

(٢) الأعمال الكاملة: ١٨١٥/٤

(٣) النحو الوافى: ٦٤١/٣

(٤) شرح الأشموني: ١٧٧/٣ وارتشاف الضرب: ٦٦٥/٢، و النحو الوافى: ٦٤٢/٣، ٦٤٣

(٥) هناك رأي يرى أن فعل الأمر لا يكون معطوفاً، ولا معطوفاً عليه؛ لأنه لا يفارق فاعله، ولا ينفصل أحدهما عن الآخر. إلا أن كلام الصبان يشعر بجواز ذلك. ولعل الرأي الأول هو الصواب. راجع: حاشية الصبان: ١٧٧/٣

و النحو الوافى: ٤٢/٣

فَأَوْرَدَهُمُ النَّارَ ﴿٩٨/هود﴾ فقلوه: "أوردهم" معطوف على "يقدم"؛ لأنه بمعنى يوردهم كما قال أبو البقاء،<sup>(١)</sup> فعطف الماضي على المضارع. ومنه قول الشاعر:

ولقد أمر على اللئيم يسبني  
فمضيت ثمت قلت لا يعنيني  
أي: مررت فمضيت.<sup>(٢)</sup>

ومثال عطف المضارع على الماضي قوله تعالى: ﴿تَبَارَكَ الَّذِي إِنْ شَاءَ جَعَلَ لَكَ خَيْرًا مِّنْ ذَلِكَ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ وَيَجْعَلُ لَكَ قُصُورًا﴾ [الفرقان/١٠]، فالفعل "يجعل" مضارع مجزوم؛ لأنه معطوف على الفعل الماضي "جعل" المبني في محل جزم؛ لأنه جواب الشرط، وصح العطف لاتحاد زماتهما الذي يتحقق فيه المعنى، وهو الزمن المستقبل.<sup>(٣)</sup> وكذلك قوله تعالى: ﴿إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا وَيَصُدُّونَ﴾ [الحج/٢٥].

وإنما اشترط اتحاد الزمان في عطف الفعل على الفعل؛ لأن العطف نظير التثنية، فكما لا يجوز تثنية المختلفين لا يجوز عطف المختلفين في الزمان، قال أبو حيان: "وهذا من حمل الأصل على الفرع؛ لأن العطف أصل التثنية".<sup>(٤)</sup>

وقد ورد عطف الفعل الماضي على الفعل المضارع وكذلك العكس في شعر محمود حسن إسماعيل في أكثر من موضع. فمن عطف الماضي على المضارع قوله في قصيدة "هدير البرزخ":<sup>(٥)</sup>

أغني! وغنى ربابي وطار..  
وغنت سمائي لأضوائكم!

أي: غنيت، وغنى ربابي.

وكذلك قوله في قصيدة "صلاة الله":<sup>(٦)</sup>

أصلي عليك.. وصلي وسلم نور الإله  
وصلت عليك جميع الحياه

أي: أصلي عليك ويصلي ويسلم نور الإله؛ حيث جاء القرآن معبراً عن الصلاة على النبي - صلى الله عليه وسلم - بالفعل المضارع الدال على الدوام والاستمرار، وذلك في قوله تعالى:

﴿إِنَّ اللَّهَ وَمَلَائِكَتَهُ يُصَلُّونَ عَلَى النَّبِيِّ﴾ [الأحزاب/٥٦]

(١) حاشية الصبان: ١٧٧/٣

(٢) ارتشاف الضرب: ٦٦٥/٢

(٣) النحو الوافي: ٦٤٢/٣

(٤) الاقتراح في علم أصول النحو: ٧٧

(٥) الأعمال الكاملة: ١٦٢٨/٣

(٦) السابق: ١٧٧١/٤

ومن عطف الفعل المضارع على الفعل الماضي في شعر الشاعر قوله في قصيدة "اللاجئون":<sup>(١)</sup>  
وطيف عرجون شيخ في تهاربه      مع العصا كان شيخاً، ثم يندثر  
أي: كان شيخاً ثم اندثر.

ومنه كذلك قوله في قصيدة "موسيقا من لحظة الوداع":<sup>(٢)</sup>

... وشق النعي عذاب السكون،  
وعاصفة دمدت بالجنون !!  
وتصرخ .. لا .. لن يكون !!

أي: دمدت بالجنون وصرخت. فعطف الشاعر الفعل المضارع على الفعل الماضي لما كان في  
معناه، أو بعبارة أخرى لاتحاد جنس الأول والثاني بالتأويل. وهو مما يجوز في الشعر والنثر  
على حدّ سواء.

---

(١) الأعمال الكاملة: ١٤٣٨/٣

(٢) السابق: ٢٠٣٨/٤

## عطف الخبر على الإنشاء ، والعكس.

في عطف الخبر على الإنشاء وعكسه خلاف بين النحاة والبيانين، فمنعه البيانين وابن مالك، وابن عصفور. وأجازه "الصفار" وجماعة مستدلين بقوله تعالى: ﴿أَعِدَّتْ لِلْكَافِرِينَ وَبَشِّرِ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ﴾ [البقرة/ ٢٥]، فقد عطفت جملة "وبشر..." الأمرية على جملة "أعدت..." الخبرية. وقال أبو حيان: "وأجاز سيبويه: "جاءني زيد ومن عمرو العاقلان" على أن يكون "العاقلان" خبراً لمحذوف".<sup>(١)</sup> ويؤيد ذلك قول الشاعر:

وإن شقائي عبرة مهراقة  
وهل عند رسم دارس من معول؟  
وقول الآخر:<sup>(٢)</sup>

تناغي غزلاً عند باب ابن عامر  
وكحل أماقيك الحسان بإثمد  
وقد أول المانعون هذه الشواهد، فقالوا: إن "بشر" في آية البقرة معطوفة على جملة أمرية قبلها وهي قوله تعالى: "فاتقوا..."، و"هل" في البيت نافية بمعنى "ليس"، و"كحل" يتوقف على النظر فيما قبله من الأبيات، وقد يكون معطوفاً على أمر مقدر يدل عليه المعنى، أي فافعل كذا وكحل.<sup>(٣)</sup>

معنى ما سبق أن البيانين يحولون الكلام إما إلى جملتين إنشائيتين، أو إلى جملتين خبريتين. وقيل: منع البيانين إنما هو في الجمل التي لا محل لها من الإعراب، وأما الجمل التي لها محل فيجوز فيها اتفاقاً نحو قولك: "زيد أبوه صالح وما أفسقه!"، فقد عطفت جملة التعجب الإنشائية على جملة "أبوه صالح" الخبرية الواقعة خبراً للمبتدأ قبلها. وكل منهما ذات محل إعرابي، فالخبرية موضعها الرفع؛ لأنها خبر، والإنشائية موضعها الرفع لعطفها على سابقتها. ومثله قوله تعالى: ﴿وَقَالُوا حَسْبُنَا اللَّهُ وَنِعْمَ الْوَكِيلُ﴾ [آل عمران/ ١٧٣] إذا اعتبرت جملة المدح من مقول القول أيضاً. والعلة في ذلك أن الجملة التي لها محل واقعة موقع المفردات، فليست النسب بين أجزائها مقصودة بالذات، فلا التفات إلى اختلاف تلك النسب بالخبرية والإنشائية.<sup>(٤)</sup> وهذا ما ذهب إليه بعض الباحثين.<sup>(٥)</sup>

وقد ورد عطف الخبر على الإنشاء وكذلك الإنشاء على الخبر في شعر محمود حسن إسماعيل في أكثر من موضع.

(١) شرح الأشموني: ١٨٠/٣

(٢) السابق: ١٨١/٣، ومغني اللبيب: ٥٥٥/٢-٥٥٦

(٣) مغني اللبيب: ٥٥٧/٢، ٥٥٨، وحاشية الصبان: ١٨٠/٣، والتواضع بين القاعدة والحكمة: ٢٦٥

(٤) حاشية الصبان: ١٨٠/٣

(٥) الأساليب الإنشائية: ١١٩، ١٢٠



فمن الأول قوله في قصيدة "الانتظار":<sup>(١)</sup>

انتظرني هنا .. وطال انتظاري وهي في أعيني التفات وذعر

فعطف الشاعر الجملة الخبرية "طال انتظاري" على الجملة الإنشائية "انتظرني". وربما كان المعطوف عليه هنا محذوفاً والتقدير: فانتظرت وطال انتظاري، وإن كان كذلك فقد خرج البيت عما نحن بصدده. وهنا تتعدد الاحتمالات النحوية التي تفتح الباب أمام أساليب متنوعة.<sup>(٢)</sup>

ومنه كذلك قوله في قصيدة "النيل":<sup>(٣)</sup>

يا ليتني موجة .. وأحكي إلى لياليك ما شجاني

فعطف الجملة الخبرية "أحكي..." على الجملة الإنشائية "يا ليتني موجة".

ومن عطف الإنشاء على الخبر قوله في قصيدة "الأرض":<sup>(٤)</sup>

أرضي .. وما أقدسها حياه

ترابها حياه

وماؤها حياه .. وعشبها حياه

فعطف الجملة التعجبية الإنشائية (ما أقدسها حياه) على الجملة الخبرية التي حذف منها المسند إليه، والتقدير: "هذه أرضي". وذلك لأنه أراد أن ينبه القارئ من خلال هذه المخالفة إلى قدسية الحياة على سطح الأرض العربية، وقد دل على هذا التوضيح إضافة كلمة (أرض) إلى "بإاء المتكلم" في مطلع الأبيات.

ومنه كذلك قوله في قصيدة "موسيقا من الكلمة":<sup>(٥)</sup>

كلمة .. للصفاء فيها بساتين، وللعطر جنة لا تزول

تخطف القلب بالعبير..، ويا ليت شذاها في كل قلب يجول

فعطف الجملة الإنشائية (يا ليت شذاها) على الجملة الخبرية (تخطف القلب). ولم تأت هذه المخالفة لغير ما غاية، فالشاعر هنا يتمنى أن يعم الصفاء قلوب الناس جميعاً، فعبّر عن ذلك بـ "ليت" ووراء "ليت" في أكثر مواقعها ظمناً لا يروى، فهي تصف آمالاً حبيسة ورغائب لا سبيل إلى تحقيقها، ولو كانت هذه الرغائب ممكنة فإنها عند الشاعر وفي حس نفسه مما يبعد تحقيقها. بل إن إيغال الرغائب في البعد مما يزيد النفس بها تحرقاً واستعاراً، وأن ذلك كله يزيد الشعر توهجاً ونفاذاً.<sup>(٦)</sup> ومن ثم نرى الشاعر يستزيد من تنبيه القارئ ولفت ذهنه من خلال هذا الإنشاء وعطفه على الخبر بزيادة "يا" قبل "ليت" وهذا شأن الشعراء إذا أرادوا مزيداً من التنبيه واللفت قدموا على "ليت" "ألا" أو "يا"، فيقولون: "ألا ليت"، أو "يا ليت".<sup>(٧)</sup>

(١) الأعمال الكاملة: ٧١٠/١

(٢) اللغة بين البلاغة والأسلوبية: ٢٥٠

(٣) الأعمال الكاملة: ٧٣١/١

(٤) السابق: ١٨٥٧/٤

(٥) السابق: ١٩٢٦/٤

(٦) دلالات التراكييب. دراسة بلاغية: ٢٠٣

(٧) السابق: ٢٠٠

## عطف الجمل

أدرك المتقدمون دور العطف في تماسك النص والربط بين عناصره؛ وذلك لأن وظيفة العطف هي وصل الكلام ببعضه ببعض، والإشراك بين المعطوف والمعطوف عليه.<sup>(١)</sup> و ربط المتقدمون ذلك بالغرض من عطف الجمل، قال ابن يعيش: "والغرض من عطف الجمل ربط بعضها ببعض والإيذان بأن المتكلم لم يرد قطع الجملة الثانية من الأولى والأخذ في جملة أخرى ليست من الأولى في شيء".<sup>(٢)</sup>

واختلف النحاة في عطف الجمل، فمنهم من ذهب إلى أنها لا تعطف بعضها على بعض إلا بشرطين:<sup>(٣)</sup> أحدهما، الاتفاق في المعنى، والثاني، الاتفاق في اللفظ. وإلى هذا ذهب ابن الطراوة.

ومنهم من ذهب إلى أن عطف الجمل إنما يكون بشرط واحد، وهو الاتفاق في المعنى، وأما الاتفاق في اللفظ فشرط مستحسن، وليس بلام، وعلى هذا أكثر النحويين، وظاهر كلام سييويه.

ومنهم من ذهب إلى أن عطف الجمل بعضها على بعض يكون مطلقاً، وإنما هذان الشرطان من الشروط المستحسنة، وليس من الشروط اللازمة.<sup>(٤)</sup>

## عطف الجملة الاسمية على الجملة الفعلية، والعكس.

في عطف الجملة الاسمية على الجملة الفعلية وبالعكس ثلاثة أقوال:

أحدها: الجواز مطلقاً- أي بـ "الواو" وغيرها- وهو المفهوم من قول النحويين في باب الاشتغال في نحو: "قام زيد وعمراً أكرمته": إن نصب "عمرو" أرجح؛ لأن تناسب الجملتين أولى من تخالفهما.<sup>(٥)</sup>

الثاني: المنع مطلقاً. حكى عن ابن جني أنه قال في قول الشاعر:

عاضها الله غلاماً بعد ما      شابت الأصداء والضرس نقد

(١) عن اللغة النصي: ٢٥١/١

(٢) شرح المفصل: ٧٥/٣

(٣) البسيط في شرح جمل الزجاجة: ٨٠٦/٢

(٤) السابق: ٨٠٧/٢

(٥) حاشية الصبان: ١٨١/٣

:"إن الضرس قاعل بمحذوف يفسره المذكور، وليس بمبتدأ، ويلزمه إيجاب النصب في مثال الاشتغال السابق".<sup>(١)</sup>

**والثالث:** لأبي علي، أنه يجوز في "الواو" فقط ؛ لأصالة الواو في العطف، وبنى عليه منع كون "الفاء" في "خرجت فإذا الأسد حاضر" عاطفة. وأضعف الثلاثة القول الثاني.<sup>(٢)</sup> واستدل المجوزون بقوله تعالى: ﴿ فِي قُلُوبِهِمْ مَّرَضٌ فَزَادَهُمُ اللَّهُ مَرَضًا وَلَهُمْ عَذَابٌ أَلِيمٌ ﴾ [البقرة/١٠] فهذه اسمية معطوفة على فعلية، وقوله تعالى: ﴿ فَمِنْهُمْ مَنْ آمَنَ بِهِ وَمِنْهُمْ مَنْ صَدَّ عَنْهُ وَكَفَىٰ بِجَهَنَّمَ سَعِيرًا ﴾ [النساء/٥٥].

وقد ورد عطف الجملة الاسمية على الجملة الفعلية، وكذلك العكس في شعر محمود حسن إسماعيل في أكثر من موضع. فمن الأول قوله في قصيدة "من معبد الشمس":<sup>(٣)</sup>

ازدحم النور على بابك ..  
والفجر أطل بأعتابك ..

وقوله في قصيدة "هدير البرزخ":<sup>(٤)</sup>

أصيحوا .. وهذا أوان النفير  
فإما نكون .. وإما نهـون!

وهنا يرى الشاعر أبناء الأمة في تنافر دائم ؛ فلم يتحدوا إلا ليتفرقوا، فأراد أن يوقفهم من سباتهم العميق، ويستنهض نوامهم في زمن لا بد فيه من التحفز والثوب، ويحذرهم من غفلتهم التي ستقضي عليهم وتجعلهم في هوان. ويعبر عن ذلك بالتركيب العطفى. فتأتي الجملتان المتعاطفتان - (أصيحوا)، و(هذا أوان النفير) - مخترقتين لوحدة (الاسمية والفعلية) وكذلك وحدة (الإشياء والخبر)، وهو خرق مبرر دلاليًا برؤية المبدع لعالمه الذي لم يعد يعرف التناسق والاتسجام بل يعرف التنافر الذي يؤول إلى نوع من السبك<sup>(٥)</sup> الذي تتحد فيه الاسمية بالفعلية، وكذلك الإشياء بالخبر، فيتفجر المعنى بهذا الاختراق الذي يبلغ الشاعر به أقصى درجات جذب القارئ ولفت انتباهه إلى المعنى المقصود. بالإضافة إلى تنعيم الجملة الاسمية التقريرية المعطوفة والضغط عليها ضغطاً يزيد المعنى توضيحاً وتأكيداً.

ومن عطف الجملة الفعلية على الجملة الاسمية قول محمود حسن إسماعيل في قصيدة

"راية الوحدة":<sup>(٦)</sup>

(١) مقني اللبيب: ٥٥٨/٢، ٥٥٩

(٢) السابق: نفسه . وشرح الأشموني: ١٨١/٣ و الاشياء والنظائر: ١١٤/٢، ١١٥

(٣) الأعمال الكاملة: ١١٤٧/٢

(٤) السابق: ١٦٤٣/٣

(٥) مناورات الشعرية: ١٣

(٦) الأعمال الكاملة: ١٠٣٦/٢

أنا بنت "الوليد"! بنت "صلاح الدين"! بنت الملاحم الخالدات  
البطولات نورت بين كفي وشع الضياء من عتباتي  
فعطف الشاعر الجملة الفعلية (شع الضياء) على الجملة الاسمية (البطولات نورت).  
وقوله في قصيدة "اللاجئون":<sup>(١)</sup>

يا من لقوم على الأوحال ينهشهم	غول الشتاء بريح فجرها عكر
ملعوننة للمس من مسته راحتها	عضته أفعى سرى من نابها الخطر
إن لم تذقه الردى هونا .. فرحمتها	أن تبذر السل فيه ثم تنحسر

عطف الشاعر الجملة الفعلية (تنحسر) على الجملة الاسمية (رحمتها أن تبذر السل).  
ومن الممكن أن يكون العطف هنا من قبيل عطف الجمل على المفردات، بأن يكون الشاعر قد  
عطف الجملة الفعلية (تنحسر) على المصدر المؤول من (أن تبذر)؛ إذ المعنى أن انحسارها لا  
يكون إلا بعد بذرها السل بفترة دل عليها حرف العطف "ثم". وقد ورد ذلك في القرآن الكريم  
نحو قوله تعالى: ﴿ صَافَّاتٍ وَيَقْبِضْنَ ﴾ [الملك/ ١٩] أي: يصففن ويقبضن،<sup>(٢)</sup> أو صاففات  
وقابضات.<sup>(٣)</sup>

---

(١) الأعمال الكاملة: ١٣٤٧/٣  
(٢) شرح الكافية للرضي: ٣٧٤/٢  
(٣) شرح الأشموني: ١٧٨/٣، وحاشية الصبان: ١٧٨/٣



ثانياً: التضياع.

(أ) - سياق الفصل والترتيب.

تصرف محمود حسن إسماعيل في بناء التركيب العطفى تصرفاً يخدم رؤيته الفنية الخاصة، ففصل بين المتعاطفين، وقدم وأخر في عناصر التركيب، وحذف وزاد حين وجد ذلك كله مطلباً ضرورياً للمعنى المقصود. ومن ذلك ما يلي:

### الفصل بين المعطوف والمعطوف عليه

اتضح من تعريف القدماء للعطف أن هناك تلازماً وتربطاً بين المعطوف والمعطوف عليه. وعلى الرغم من هذا التلازم فإن النحاة أجازوا الفصل بينهما بما ليس بأجنبي فتقول: "قام زيد اليوم وعمرو" فتفصل بين "زيد"، و "عمرو" بالظرف؛ لأنه ليس بأجنبي من الكلام.<sup>(١)</sup> ومن ذلك قول لبيد:

فصلقنا في مراد صليقة      وصداء ألحقتهم بالثلل

يريد: فصلقنا في مراد وصداء صليقة. ومنه قول البعيث:

وجدت أباه راضياً بي وأمها      فأعطيت فيها الحكم حتى حويتها

يريد: وجدت أباه وأمها.<sup>(٢)</sup> ومنه قوله تعالى: ﴿وَلَوْ لَا كَلِمَةٌ سَبَقَتْ مِنْ رَبِّكَ لَكَانَ لِزَامًا وَأَجَلٌ مُسَمًّى﴾ [طه/١٢٩] حيث أشار الفراء إلى أن التقدير: "ولولا كلمة وأجل مسمى لكان لازماً"<sup>(٣)</sup>، كما ذهب الزمخشري إلى أن "وأجل مسمى" لا يخلو من أن يكون معطوفاً على "كلمة" أو على الضمير.<sup>(٤)</sup>

وكان للفصل بين المتعاطفين في شعر محمود حسن إسماعيل صور كثيرة دلت على معان متعددة. ففصل بينهما بالمفرد، وبالجملة، وبشبه الجملة.

فمن الفصل بين المتعاطفين بالمفرد قوله في قصيدة "صرخ القيد"<sup>(٥)</sup>

دس أسرار قلبه، وحكاها للشواديف الربى والطيور

أي: حكاها الربى للشواديف والطيور.

(١) شرح جمل الزجاجي لابن عصفور: ٢٢٤/١

(٢) ضرائر الشعر: ٢٠٦ وانظر: شرح جمل الزجاجي لابن عصفور: ٢٢٤/١، وارتشاف الضرب: ٢٤٣٠/٥

(٣) معاني القرآن للفراء: ١٩٥/٢

(٤) الكشف: ٥٥٨/٢

(٥) الأعمال الكاملة: ٩١٢/٢

وقد فصل بينهما بالجملة، وقد دل الفصل على التخصيص نحو قوله في قصيدة "سجدت لهيبته الرياح":<sup>(١)</sup>

فالبائسون مضى يكفكف بؤسهم      أمل يهلل بينهم وتفاؤل

كما دل الفصل بالجملة الفعلية على التأكيد وذلك كما في قوله في قصيدة "شاطئ التوبة":<sup>(٢)</sup>

وصرت بعض صلاة      تضم بعض الخطايا  
وتوبة في خطاها      تمشي الذنوب عرايا

وفصل كذلك بالمنادي الذي حذفت منه الأداة كما في قوله في قصيدة "الحياة":<sup>(٣)</sup>

.. فسيري حياتي وغنسي  
وسلي الأسى بالتمنسي

وفصل الشاعر بين المتعاطفين بشبه الجملة. ودل الفصل من خلاله على معان منها:

- بيان السبب.

ومنه قوله في قصيدة "الغصن اليتيم":<sup>(٤)</sup>

والناس من نزق الفوضى وظلمتها      ما جوا من الجهل كالقطعان، واضطربوا

- الاختصاص.

كما في قوله في قصيدة "ربي الفيحاء":<sup>(٥)</sup>

لا تسئل عنا، ولا كيف لقائنا      واسأل التاريخ عنا والزمانا

- التركيز على المكان.

مثل قوله في قصيدة "سجدت لهيبته الرياح":<sup>(٦)</sup>

والرياح أنسام هناك شذية      والصمت أعياد هنا ومحافل

- الشمول.

مثل قوله في قصيدة "وقالت حبة الرمل":<sup>(٧)</sup>

وترجعه إلى التشريد في الآفاق، والذل الذي يلقاه!!

وبذلك جاء الفصل في شعر محمود حسن إسماعيل وفقا لما يقتضيه المعنى وإنتاج الدلالة.

(١) الأعمال الكاملة: ٥١٩/١

(٢) السابق: ١١٧٥/٢

(٣) السابق: ١٨٥٥/٤

(٤) السابق: ٩٠٢/٢

(٥) السابق: ١٠٧٣/٢

(٦) السابق: ٥١٨/١

(٧) السابق: ١٤١٤/٣

## الاعتراض بين أجزاء التركيب العطفى

يأتى الاعتراض بهدف التركيز على شيء معين، ويرى بعض الباحثين أنه "وسيلة إلى ربط الجملة اللاحقة بالجملة السابقة، متطورة عن الجوار، وأقوى منه ربطاً لهما أيضاً؛ فهي تتقدم بالجملة اللاحقة لتوقعها بين أجزاء السابقة، فتفصل بين ما يجب وصله من الجملة السابقة، وتفصل السابقة بين اللاحقة التي اعترضت بين أجزائها وبين الجمل الأخرى ...، فكان الاعتراض وسيلة إلى إذابة جملتين بعضهما في بعض على الحقيقة".<sup>(١)</sup>

ومن مظاهر الاعتراض بين أجزاء التركيب العطفى في شعر محمود حسن إسماعيل ما يلي:

- الاعتراض بالمعطوف بين أجزاء المعطوف عليه.

ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "في عام النكبة"<sup>(٢)</sup>:

وكيف.. وضائق الدنيا عليهم بنوا للتيه أروقة فساحا؟

لأن الشاعر هنا في حالة سخط شديد لما أصاب مصر في عام النكبة، وحملة سخطه الشديد على الأعداء على أن اعترض بالمعطوف بين أجزاء المعطوف عليه؛ تقديماً لصفة القبح. وتقدير الكلام: وكيف بنوا للتيه أروقة فساحاً وضائق الدنيا عليهم؟

- الاعتراض بين العاطف والمعطوف.

ومن ذلك قوله في قصيدة "موسيقا من الإصرار"<sup>(٣)</sup>:

خضوع ورفض وياما صلاة،  
تغني بها حيرة الفاسقين

فاعترض بين حرف العطف والمعطوف بكلمة "يا ما". وهي كلمة مصرية بمعنى كثير، مكونة من "يا" مع "ما" التعجبية في مثل التركيب الفصيح "يا ما أكثره!" ويبدو أن كلمة "أكثره" سقطت من كثرة الاستعمال واكتسبت "يا ما" معناها. وهي من الظواهر اللغوية الحديثة التي تشيع الآن في اللهجات العربية.<sup>(٤)</sup>

واعترض الشاعر هنا بهذا التركيب ليظهر تعجبه الشديد من كثرة الصلاة التي يتراءى بها الفاسقون ويغنون بها حيرتهم، وتقدير الكلام: خضوع ورفض وصلاة يا ما أكثرها!

(١) علاقة عروض الشعر ببنائه النحوي: ١ : ١ د. محمد جمال صقر.

(٢) الأعمال الكاملة: ١٤٤٩/٣

(٣) السابق: ٢٠٢٢/٤

(٤) لغتنا الجميلة: ١١٠ فاروق شوشه.

## القلب في التركيب العطفى.

إن الحرية التي منحت للشاعر جعلته يتصرف في تراكيبه كيف يشاء، بأن يجعل أحد أجزاء الكلام مكان الآخر، والآخر مكانه.<sup>(١)</sup> وهذا ما يسمى بقلب التركيب. بيد أن هذا التصرف مشروط بأمن اللبس وانفهام المعنى.

ويشرح السيرافى هذه الظاهرة قائلاً: "اعلم أن الشاعر قد يضطر حتى يضع الكلام في غير موضعه الذي ينبغي أن يوضع فيه، فيزيله عن قصده الذي لا يحسن في الكلام غيره، ويعكس الإعراب، فيجعل الفاعل مفعولاً، والمفعول فاعلاً، وأكثر ذلك فيما لا يشكل معناه. فمن ذلك قول الأخطل:

أما كليب بن يربوع فليس لها      عند المفاخر إيراد ولا صدر  
مثل القنافذ هداجون قد بلغت      نجران أو بلغت سواتهم هجر

أراد: بلغت نجران سواتهم أو هجر، وذلك وجه الكلام؛ لأن السوات تنتقل من مكان فتبلغ مكاناً آخر، والبلدان لا ينتقلن، وإنما يبلغن، ولا يبلغن...".<sup>(٢)</sup>

ويتضح من قول السيرافى: "وأكثر ذلك فيما لا يشكل معناه" أن القلب مشروط بأن يكون المعنى مفهوماً، واللبس مأموناً؛ كي تتضح العلاقات الحقيقية بين الكلمات، ويفهم المراد الأصلي من التعبير.<sup>(٣)</sup>

واختلف النحويون والبيانويون حول القلب. أما النحويون، فمنهم من جعل القلب من سنن العرب وفنون كلامهم،<sup>(٤)</sup> وقالوا: إن أكثر وقوعه في الشعر، وهذا لا يمنع جوازه في الكلام، واحتجوا بقوله تعالى: ﴿وَأَتَيْنَاهُ مِنَ الْكُنُوزِ مَا إِنَّ مَفَاتِحَهُ لَتَنُوءَ بِالْعُصْبَةِ أُولِي الْقُوَّةِ﴾ [القصص/٧٦] والمفاتيح لا تنهض بالعصبة متناقلة، بل العصبة هي التي تنهض بها متناقلة. وكذلك قولهم: "أدخلت القلنسوة في رأسي، والخاتم في إصبعي"، كما قال الشاعر:

ترى الثور فيها مدخل الظل رأسه      وسائر به باد إلى الشمس أجمع

وإنما يدخل الرأس في القلنسوة، والإصبع في الخاتم، ورأس الثور في الظل.<sup>(٥)</sup> وقد سمع من كلامهم أيضاً: "خرق الثوب المسمار"، فاعتمدوا على القرينة المعنوية وهي (الإسناد) وأهملوا الحركة، إذ لا يصح أن يسند الخرق إلى الثوب، وإنما يسند إلى المسمار، فعلم أيهما فاعل وأيهما مفعول.<sup>(٦)</sup>

(١) الضرائر للألوسي: ٢٠٩

(٢) ضرورة الشعر للسيرافى: ١٧٣

(٣) شعر أبي تمام. دراسة نحوية: ١٨٥ د. شعبان صلاح.

(٤) مغني اللبيب: ٦٩٥/٢، والصاحبي: ١٧٢

(٥) ضرورة الشعر: ١٧٧

(٦) اللغة العربية معناها ومبناها: ٢٣٤



ومن النحاة من جعل القلب مقصوراً على الضرورة، ولا يقع منه شيء في الكلام العادي، بل زاد المرزباني على ذلك وجعله من عيوب الشعر إذ يقول: "من عيوب الشعر المقلوب، وهو أن يضطر الوزن الشعري إلى إحالة المعنى فيقالبه الشاعر على خلاف ما قصده".<sup>(١)</sup>

وأما البياتيون، فاختلفوا في كونه مقبولاً في الكلام الفصيح، ولهم فيه ثلاثة أقوال:<sup>(٢)</sup>

الأول: أنه جائز مقبول مطلقاً، وممن قالوا بذلك السكاكي.

والثاني: أنه غير جائز ولا مقبول مطلقاً، وما وقع من ذلك في شعر الشعراء فهو من أخطائهم.

والثالث: أنه إذا كان القلب قد تضمن اعتباراً لطيفاً فهو جائز مقبول، وإلا، فهو مردود على أصحابه.

وأرى أن الصواب هو جواز القلب في الكلام والشعر على حد سواء؛ وذلك لوروده في القرآن الكريم، وكثرة مجيئه في كلام العرب الفصحاء، ولكن بشرط أمن اللبس ووضوح المعنى.

وقد وردت هذه الظاهرة في شعر محمود حسن إسماعيل في قوله في قصيدة "عارية ستانلي باي":<sup>(٣)</sup>

من علم البحر لجاج الهوى      وأترع الحب بشطآنه؟

يريد: وأترع شطآنه بالحب؛ لأن الشطآن هي التي أترعت بالحب، لا العكس. ومن ثم أدى القلب إلى إثارة ذهن القارئ بما لا عهد له به. ومثله قوله - في غير التركيب العطفى - في قصيدة "الذهول":<sup>(٤)</sup>

الوجه ساج كصلاة الغدير  
... بين الطيور!

يريد: صلاة الطيور للغدير وهي تحسو الماء منه، وهذا هو المعنى السطحي، ولكن المعنى العميق الدقيق هو أن الغدير في سجوه وهدونه يؤدي صلاة روحية عميقة، والطيور حواليه ترشف منه ساعة صلاته وذهوله؛ فالشاعر ينظر إلى حركة الطيور الآلية عندما ترشف الماء من الغدير على أنها صلاة. والواقع أن الصلاة لا تصدق من الظامئ المنهوم المشغول بحسو الماء من الغدير، ولكنها تصدق كل الصديق من الغدير الساجي الهادئ المعطي ماءه للطيور الظماء.<sup>(٥)</sup>

(١) الموشح للمرزباني: ١٢٨

(٢) الضرائر اللغوية في الشعر الجاهلي: ٣٧١، ٣٧٢ د. عبد العال شاهين، وانظر: الإنصاف: ٣٧٣/١

(٣) الأعمال الكاملة: ٢٦٥/١

(٤) السابق: ٢٥٤/١

(٥) نقد ديوان "هكذا أغني": بقلم الأديب مختار الوكيل ص ١٣٩٨ مجلة الرسالة- العدد ٢٦١ - القاهرة- الاثنين

٦ جمادي الأول ١٣٥٧ هـ ٤ يولية ١٩٣٨ م السنة السادسة.

## (ب) - سياق الحذف والزيادة.

سبق الحديث عن الحذف والزيادة ودورهما في تغيير صورة التركيب، وفي توجيه الكلمات التي نقرأها وتحديد مسارها. وفيما يلي تفصيل ذلك في التركيب العطف.

### حذف حرف العطف

الأصل في وضع الحرف أن يدل على معنى وذلك من خلال الكلام الذي يتوسطه هذا الحرف أو يتصل به. ولما كان العطف معنى من المعاني كان الطريق إلى أدائه استعمال أدوات خاصة تعين على فهم المعنى، وتحمل هذه الأدوات في طياتها تلخيصاً لأسلوب الجملة.<sup>(١)</sup> وقد تحمله إيجابياً بوجودها - نحو قولك: "قام زيد وعمرو"، فقد نابت الواو عن "أعطف" - أو سلبياً بعدمها، وذلك حين تقوم القرينة على المعنى المراد مع حذف الأداة.<sup>(٢)</sup>

واختلف النحاة في حذف حرف العطف، فمنهم من أجازوه في الشعر والنثر، ومنهم من منعه، ومنهم من جعله مقصوراً على الشعر<sup>(٣)</sup> حيث قال ابن هشام: "بابه الشعر".<sup>(٤)</sup>

أما المجيزون لهذه الظاهرة في الشعر والنثر فهم الفارسي، وابن عصفور، وابن مالك. واحتجوا بما ورد من ذلك في الشعر نحو قول الشاعر:

كيف أمسيت، كيف أصبحت مما يزرع الود في فؤاد الكريم

يريد: وكيف أصبحت. كما احتجوا بما جاء في النثر مما حكاه أبو زيد: "أكلت خبزاً لحماً تمرأ"، أراد: خبزاً ولحماً وتمرأ، وبما حكاه أبو الحسن: "أعطه درهماً درهمين ثلاثة"<sup>(٥)</sup>، أراد: درهماً أو درهمين أو ثلاثة. وكذلك قول النبي - صلى الله عليه وسلم -: "تصدق رجل من ديناره من درهمه من صاع بره من صاع تمره".<sup>(٦)</sup> أي من ديناره إن كان ذا دنائير، ومن درهمه إن كان ذا دراهم، إلى آخره.<sup>(٧)</sup>

وأما المانعون لحذف حرف العطف سواء في الشعر أم في النثر، فاحتجوا بأن الحروف إنما وضعت للاختصار واختصار المختصر إجحاف به.<sup>(٨)</sup> وهذا هو رأي ابن جني وابن يعيش،

(١) الظواهر الصرفية والنحوية المخالفة في شعر الكميت بن زيد الأسدي: ١٣٩

(٢) اللغة العربية معناها ومبناها: ١٢٨

(٣) ظواهر نحوية في الشعر الحر: ١١٦، ١١٧

(٤) مغني اللبيب: ٧٣٠/٢

(٥) ارتشاف الضرب: ٦٦١/٢، وحاشية الصبان: ١٧٢/٣، ١٧٣

(٦) مسند الإمام أحمد: ٣٥٩/٤ وذكره مسلم في كتاب (الزكاة) تحت رقم ١٦٩١

(٧) شفاء العليل في إيضاح التسهيل: ٧٩٥/٢

(٨) سر صناعة الإعراب: ٢٦٩/١، وشرح المفصل: ١١٦/٨

كما ذهب السهيلي إلى أن الحروف أدلة على معان في نفس المتكلم، فلو أضمرت لاحتاج المخاطب إلى وحي يسفر به عما في نفس مكلّمه.<sup>(١)</sup>

ولكن المنتبّع لأراء ابن جني يجد أنه قد أجاز حذف الحرف لوجود الدليل عليه، وقد نص على ذلك في كتابه المحتسب إذ يقول: "واختصار المختصر إجحاف به، إلا أنه إذا صح التوجه إليه جاز في بعض الأحوال حذفه لقوة الدلالة عليه".<sup>(٢)</sup> وهذا قانون عام في الحذف يؤيده واقع اللغة التي تبيح الحذف عند وجود الدليل. وذهب الدكتور محمد حماسة إلى أن ما يراه المجيزون من حذف حرف العطف نثراً وشعراً، هو ما تدعو إليه الحاجة في الاستعمال اللغوي المعاصر، حيث يكثر حذف حرف العطف في الشعر وفي القصة وفي بعض المقالات.<sup>(٣)</sup> وهذا ما أراه لقوته، وتفسير ذلك أن لغة الشعر لغة انفعالية، لا يعبأ فيها الشاعر بالروابط والصلات المنطقية التي تربط الجمل والألفاظ بعضها إلى بعض، وأنه لكثرة تداعي معاني الشعر على الشاعر، فإنه لم يكن مهتماً إلا بالمعنى الذي يريد أن يوصله للمتلقّي، فهو يعبر عما يريد بلغة انفعالية مضمونها وضوح المعنى لذهن المتلقّي، وعدم اللبس فيه، فيسقط الشاعر حرف العطف، ويبقى العطف مفهوماً، وذلك اعتماداً على القرائن المختلفة الأخرى، التي لا يظهر المعنى أصلاً إلا بتضافرها،<sup>(٤)</sup> أو على ما يسمى بالربط النفسي؛<sup>(٥)</sup> حيث تتفجر اللغة تلقائياً من النفس تحت تأثير انفعال شديد، وفي هذه الحالة لا يعبأ الشاعر إلا بالألفاظ الهامة فيضعها في قمة كلامه.<sup>(٦)</sup>

وحذف حرف العطف ظاهرة أسلوبية لافتة في شعر محمود حسن إسماعيل، فقد ترددت فيما يقرب من إحدى وسبعين مرة. من ذلك قوله في قصيدة "الشك":<sup>(٧)</sup>

حلقت لها بالحب، بالفن، بالهوى	بماضي خطانا في ضفاف الجزيرة
بما حملتنا الريح تحت ظلالها	من السحر لم يهدأ بنا أي لحظة!
بما كنت أسقيها وأشرب قبلها	من الدمع والشعر الجريح المفتت!
بما أنا فيه من شقاء وغربة	وما هي فيه من عذاب وحيرة!
بما تنقل الأيام عنا من الأسى	وشجو الليالي والعهود العزيزة!
بفجر له منى ابتهالات عابد	وليل له منى اضطرام السكينة!

يعبر الشاعر في هذا المشهد عن ذكريات حبه لمحبيبته، فقد استيقظت في أعماقه هذه الذكريات بعد انقطاع حبل الوصال بينهما، وراح يحلف لها بالحب والفن، ويذكرها بملاعبهما

(١) نتائج الفكر: ٢٠٧

(٢) المحتسب: ٥١/١

(٣) ظواهر نحوية في الشعر الحر: ١١٧، وضرورة الشعرية في النحو العربي: ٣٦١

(٤) علاقة عروض الشعر ببنائه النحوي: ٢٦٦

(٥) ضرورة الشعرية في النحو العربي: ٥٨٦، ولغة الشعر: ٣٧٥

(٦) اللغة لفندريس: ١٩٤، ١٩٥

(٧) الأعمال الكاملة: ٦٩٩/١



وأوقات غرامهما وخطاهما على ضفاف الجزيرة. ويوحى هذا المشهد بتصرم الصلات وانبتات الروابط وتقطعها بينهما، وذلك من خلال المفردات المستخدمة في هذا النص ؛ فجاءت معبرة عن المعنى بصيغة الماضي (حلفت، بماضي، حملتنا، كنت) ومن ثم جاءت المفردات والجمل- بعدم ترابطها وانقطاع الصلات اللغوية بينها- تعكس تمزق الشاعر من هذا المصير الذي صار إليه بما فيه من شقاء وغربة، فبدت كأنها مبددة مفرقة لا رابط بينها، وبدا كل بيت كما لو كان مستقلاً، على حين أنه مترابط بما قبله ظاهرياً عن طريق تكرار "الباء" الجارة في صدر كل بيت، ودلالياً عن طريق إرادة حرف العطف لأن المعنى يقتضيه. وساعد كل ذلك على الإحياء بتشتت خواطر الشاعر وهو أجسه، وعدم ترابطها وتماسكها.

ومن ذلك أيضاً قوله في قصيدة "نفخة الصور"<sup>(١)</sup>

دمر القبر.. ازجر الموت..	أخرج عن سكون ينوح في ظلماتك
وتحرك! فإن ركبا من الغيلان	جوعان في حشا طرقاتك
دس في محجريه سبعين عاما	لمها من أساك .. من نكباتك
من دموع الجياح أهلك .. ممن	أنا منهم صريع تلك المفاتك
من حديد القفوس تضرب في الحقل	لتجري له ثمار نباتك
من جبين لديك خدشه الظلم	فأخفى الهوان في نظراتك
من خلاف يكاد أهلك في أضغاثه	السود أن يروا من عداتك
من ضياع الحق حتى كأن	الحق وهم يمر في خلجاتك
من شعور بغير ربك حتى	حين تلقاه في غيابات ذاتك
من خنوع تنام في ذله اللذات	نشوى تشيع في رغباتك
من خضوع مملق حفرته	طعنات السنين فوق سماتك
كل هذا حصاد طاغين راحوا	يزرعون الخراب في غفلاتك

يبدو الشاعر هنا وقد أتعبه استنهاض أبناء أمتة للوقوف أمام إفساد المغتصبين المحتلين للبلاد على غفلة منهم فلم يعد أمامه إلا أن يستنهض الأموات لعلمهم ينفثون نفثة تحي موت الأحياء. ويطالعنا الشاعر من أول بيت بقطع الروابط المنطقية للكلام، الممثلة في إسقاط حرف العطف، فتتابع الأوامر موحية بالرغبة العارمة في سرعة تغيير الأوضاع المنحدرة. بالإضافة إلى قطع همزة الوصل في الفعلين (ازجر، أخرج) وما يتطلبه هذا القطع من وقفة تعد "سكتة مسموعة" تأتي للفت الأسماع وإثارة الاهتمام.<sup>(٢)</sup> فقد جثم المستعمر أكثر من سبعين عاماً جمع حصادها من أقوات الأهل بعد كدهم وإذلالهم. وراح الشاعر يفصل حصاد هذه الأعوام المديدة، فبدت بنية التعدد "وقد تلاحقت مفرداتها في تلاحم تعبيرى بإسقاط حروف الربط، وكأن البنية اللغوية فيها ممتدة صوتياً، لا يستطيع المتلقي أن يلتقط أنفاسه وهو يتابعها إلا بالوقوف على

(١) الأعمال الكاملة: ٩٦٨/٢

(٢) ظواهر نحوية في الشعر الحر: ٩١



نهايتها".<sup>(١)</sup> وجاء كل بيت كما لو كان منقطعاً عما قبله سطحياً، إلا أنه معطوف عليه في عمقه؛ لأن المعنى يقتضي ذلك. وقد أعاض الشاعر حذف العاطف في الأبيات بتكرار حرف الجر أول كل بيت مما ساعد في ازدياد تماسكها بالإضافة إلى نعت الاسم المجرور في كل بيت وامتداد الجملة به.

ويلاحظ كثرة هذه الظاهرة الأسلوبية في شعر محمود حسن إسماعيل عند استطراده في التشبيهات وتكثيف الصورة. ومن ذلك قوله في قصيدة "أسرعي قبل أن تموت الأغاني":<sup>(٢)</sup>

جاثم في التراب .. كالأمل الخا	نب في خاطر ذبيح الشكاة!
كالشجى في اللهاة! كالهم في المه	جة! كالموت في ربيع الحياة!
كرمام القبور! كالبيدر الممه	جور! كالرجس في جنوب العصاة!
كحفيف الظلام في أذن الغا	ب كإثم يطيف عند الصلاة!
كورود الخريف ماتت على الأي	ك ومات الشذى على الورقات!
كرفات الأحلام في عالم النسر	يان ضاعت بظله أمنيات!
كأنين الغريب في وحشة اللي	ل! كلطم النوادب الثاكلات!
كفحيح يرق سم المنايا	نفخته الحيات في الكسرات!
كنشيج الأيتام ملوا من الدم	ع ومالوا برعشة الآهات!
كخيال الندمان! كالنغم الحي	ران دست رنينه أبياتي!
كدخان الأكواخ تنفخه الريح	ح فيفنى في ظلمة الأمسيات!
كحنوط الأكفان في جدث زفت	عليه نوائح السافيات!
كجبين المشنوق خط عليه الـ	موت أسطار عمره النحسات!

وتتوالى هذه التشبيهات على مدار ثلاثة عشر بيتاً مصورة حال الشاعر بعد ما غابت عنه محبوبته سجينة القصر. وجاءت هذه التشبيهات متنقلة بين عالم الحس بدرجاته المختلفة، مرئياً كورود الخريف، أو مسموعاً كأنين الغريب، أو مشموماً كرمام القبور، أو ملموساً كجبين المشنوق، أو متداخلة حواسه كحفيف الظلام، أو مستمدة من عالم التجريد<sup>(٣)</sup> كالموت والرجس والإثم، فجاءت كل هذه الصور معبرة عن كثرة تداعي معاني الشعر على الشاعر. ويلاحظ فيها سرعة الأداء، وسرعة الوقع النغمي، فتبدو كما لو كانت جملة واحدة منقطعة الروابط والصلات يطول فيها نفس الشاعر منفعل بما فيها من معان.

كما كثرت هذه الظاهرة في شعر محمود حسن إسماعيل خاصة عندما تكون المتعاطفات أفعالاً مضارعة، ويكون الفعل في أول البيت، ومن ذلك قوله في قصيدة "رفض الهزيمة":<sup>(٤)</sup>

..أرفض أن أتوهم نعش خيال،

(١) بناء الأسلوب في شعر الحداثة: ٣٥٢

(٢) الأعمال الكاملة: ٢٢٧/١

(٣) في قضايا الشعر ونقده: ١٩١

(٤) الأعمال الكاملة: ١٤٨٧/٣

.. عبرت فيه!  
.. أرفض.. حتى صوت القدر،  
إذا ما انحدرت من أيديه!  
.. أرفض .. خطو العمر!  
إذا لم تصبح عدماً، لا يدريه!  
.. ترفض روعي كل رواها  
يرفض زمني، أن يحياها  
يرفض صمتي، همس صداها  
يرفض غضب الناي سراها

والقارئ لهذه الأبيات يتبادر إلى ذهنه من أول وهلة عدم تماسكها واستقلال كل منها عن الآخر. وهذا تصرف أسلوبى لافت، يتكرر كثيراً في شعر الشاعر. والأبيات هنا يحكمها خيط قوي، ويربط بعضها ببعض رباط خفي متمثل في إرادة حرف العطف المحذوف قبل كل بيت. وقد اعتمد الشاعر في حذف حرف العطف على صدور هذه الأفعال من متكلم واحد، وذلك عن طريق إسناد الأفعال المبدوءة بالهمزة إلى ضمير المتكلم المستتر في قوله: (أرفض)، والأفعال المبدوءة بالتاء أو الياء إلى فاعل مضاف إلى ياء المتكلم في قوله: "يرفض، وترفض"، فقام هذا بالتعويض عن استتار الفاعل،<sup>(١)</sup> وجاء الفعل "يرفض" في البيت الأخير مضافاً إلى كلمة "الناي" وذلك باعتبار أن الناي جزء لا يتجزأ من الشاعر، فهو معبر عن ألقانه ومعانيه؛ ومن ثم قامت كلمة "الناي" بالدور الذي قامت به "ياء المتكلم" في المواقع السابقة.

وقد زاد عنصر التكرار في ترابط الأبيات وتماسكها، وجاء التكرار هنا في صورة رأسية، حيث ترددت كلمة "أرفض"، و "ترفض"، "يرفض" في مطلع الأبيات على مدار القصيدة خمساً وعشرين مرة لتكون بذلك مركز الثقل الذي ينطلق منه المعنى، فيغطي امتداد البيت، ثم تتواصل الدلالة اعتماداً على هذه الركيزة التعبيرية<sup>(٢)</sup> بصورة ساعدت هذه العلاقة الرأسية في إحكام النص وتماسك أبياته وترابطها.

(١) ظواهر نحوية في الشعر الحر: ١٢٣

(٢) بناء الأسلوب في شعر الحداثة: ٢١٤

## حذف حرف العطف مع المعطوف

أجمع النحاة على جواز حذف حرف العطف مع المعطوف في الشعر والنثر. وجعلوا من ذلك قول العرب: "راكب الناقة طليحان"<sup>(١)</sup>، أي: والناقة، لكنه حذف المعطوف لتقدم ذكر الناقة. والشيء إذا تقدم دل على ما هو مثله. وقوله تعالى: ﴿أَنْ اضْرِبْ بِعَصَاكَ الْبَحْرَ فَانْفَلَقَ﴾ [الشعراء/٦٣] أي: فضرب فانفلق. وقول النابغة الذبياني:

فما كان بين الخير لو جاء سالماً      أبو حجر إلا ليال قلائل  
أي: بين الخير وبينني.<sup>(٢)</sup>

ولم تختص "الواو" من بين حروف العطف بذلك، فقد تحذف الفاء مع معطوفها كما سبق، وكذلك "أم"، ولكن جعل النحاة حذف "أم" مع معطوفها من القليل. ومنه قول أبي ذؤيب:

دعائي إليها القلب إنني لأمره      مطيع فما أدري أرشد طلابها؟  
أي: أم غي؟<sup>(٣)</sup>

وجعل ابن الشجري لحذف العاطف والمعطوف مراتب، فمنه البليغ، وهو الذي حذف منه عاطف ومعطوف جملة نحو قوله تعالى: ﴿فَقُلْنَا اضْرِبْ بِعَصَاكَ الْحَجَرَ فَانفَجَرَتْ مِنْهُ﴾ [البقرة/٦٠] أراد: فضربه فانفجرت. ومنه ما هو أبلغ في الحذف وذلك إذا تعددت العواطف والمعطوفات المحذوفة، بأن يكون المحذوف جملتان وعاطفان، نحو قوله تعالى: ﴿فَقُلْنَا اضْرِبُوهُ بِبَعْضِهَا كَذَلِكَ يُحْيِي اللَّهُ الْمَوْتَى﴾ [البقرة/٧٣] والتقدير: فضربه فحيى، كذلك يحيي الله الموتى. أو يكون المحذوف ثلاث جمل وثلاثة عواطف نحو قوله تعالى: ﴿وَقَالَ الَّذِي نَجَا مِنْهُمَا وَادَّكَرَ بَعْدَ أُمَّةٍ أَنَا أُنَبِّئُكُمْ بِتَأْوِيلِهِ فَأَرْسِلُونِ﴾ [يوسف/٤٥، ٤٦] ثم قال: ﴿يُوسُفُ أَيُّهَا الصِّدِّيقُ أَفْتِنَا﴾. وإنما التقدير: فأرسلوه فأتى يوسف فقال له: يوسف أيها الصديق.<sup>(٤)</sup>

وقد وردت هذه الظاهرة في شعر محمود حسن في قوله في قصيدة "المغرب الثائر":<sup>(٥)</sup>

قلت للماضي: أفق .. فاندفعت      ناره في الشرق روحاً وكياناً

(١) لسان العرب: (طلح) ١٧٩/٨ و الخصائص ٣٧٣/٢، ومغني اللبيب: ٧٤٨/٢، والمساعد على تسهيل الفوائد: ٤٧٢/٢. والمقرب: ٣١٣، ٣١٤، وشرح الكافية للرضي: ٣٧٠/٢، حاشية الصبان: ١٧٢/٣

(٢) شرح الأشموني: ١٧٢/٣

(٣) المساعد على تسهيل الفوائد: ٤٧٤/٢ ومغني اللبيب: ٧٢١/٢

(٤) أمالي ابن الشجري: ١٢٣/٣، ١٢٤، ٢١٨/٢

(٥) الأعمال الكاملة: ٩٥٤/٢



أي: فأفاق فاندفعت. وجاء الحذف هنا دالاً على سرعة الامتثال، وأن أثره وهو الاتساع لم يتأخر عن الأمر، وكانت النتيجة حرباً شنها أبناء الشرق على أعدائهم لم يبق نورها لليل مكاناً.

### حذف المعطوف عليه

أجاز النحاة اتفاقاً حذف المعطوف عليه وذلك عند أمن اللبس، وقد نص ابن مالك على ذلك في ألفيته حيث قال: "وحذف متبوع بدا هنا استبح" يقصد بذلك المعطوف عليه. (١) وذلك نحو قولك لمن قال: ألم تضرب زيداً؟ بلى وعمرأ. وقول بعض العرب: "وبك وأهلاً وسهلاً" لمن قال: مرحباً وأهلاً، أي: بك مرحباً وأهلاً وسهلاً. (٢) وكذلك قوله تعالى: ﴿ فَلَنْ يُقْبَلَ مِنْ أَحَدِهِمْ مِلْءُ الْأَرْضِ ذَهَبًا وَلَوْ افْتَدَى بِهِ ﴾ [آل عمران/٩١] أي: لو ملكه ولو افتدى به. ومثله: ﴿ وَلِتُصْنَعَ عَلَى عَيْنِي ﴾ [طه/٣٩] أي: لترحم ولتصنع على عيني. (٣)

ويحذف المعطوف عليه مع العطف بالواو كما سبق، وبالفاء نحو قوله تعالى: ﴿ أَفَتَضْرِبُ عَنْكُمُ الذِّكْرَ صَفْحًا ﴾ [الزخرف/٥] أي: أنهملكم فنضرب، وقوله تعالى: ﴿ أَفَلَمْ يَرَوْا إِلَى مَا بَيْنَ أَيْدِيهِمْ ﴾ [سبا/٩] أي: أعموا فلم يروا. (٤)

وأما حذف المعطوف عليه مع "أم" فجعله الأشموني من النادر. وذلك نحو قول أمية الهذلي:

فهل لك أو من والد لك قبلنا      يوسم أولاد العشار ويفضل

أي: فهل لك من أخ أو من والد. (٥) وجعل الرضي من ذلك قوله تعالى: ﴿ أَمِنْ هُوَ قَانِتٌ آتَاءَ اللَّيْلِ ﴾ [الزمر/٩] أي الكافر خير، أم من هو قانت؟ (٦)

وقد ترددت هذه الظاهرة في شعر محمود حسن إسماعيل في أكثر من موضع. من ذلك قوله في قصيدة "صحراء العجائب": (٧)

يخادع .. حتى نفسه! فطريقها      بجنبيه جب قاعه في الجوانب

فحذف المعطوف عليه، والتقدير: يخادع الناس حتى نفسه. فدل الحذف على كثرة من يقع عليه خداع ذلك المرآئي.

(١) شرح الأشموني: ١٧٤/٣

(٢) شرح التسهيل: ١٨١/٣، وشرح الأشموني: ١٧٤/٣ و مغني اللبيب: ٧٢٢/٢ والنحو الوافي: ٦٣٨/٣

(٣) شرح التسهيل: ١٨١/٣

(٤) شرح الأشموني: ١٧٤/٣، وانظر: دراسات لأسلوب القرآن الكريم: مجلد ٣/٦٩

(٥) شرح الأشموني: ١٧٥/٣، وشرح التسهيل: ٣٨٢/٣

(٦) شرح الكافية للرضي: ٣٧١/٢

(٧) الأعمال الكاملة: ١١٦٠/٢



ومنه كذلك قوله في قصيدة "رفض الهزيمة":<sup>(١)</sup>

.. أرفض أن أتوهم نعش خيال،  
.. عبرت فيه!  
.. أرفض .. حتى صوت القدر،  
إذا ما انحدرت من أيديه!

إن الشاعر يرفض حتى صوت القدر إذا انحدرت الهزيمة من أيديه، فحذف المعطوف عليه وهو "الهزيمة" وكأنه لا يريد أن يتلفظ بها لمرارة وقعها، وهو لا يملك إلا أن يرفضها بروحه العنيدة التي تصر على الرفض، ويشيع ذلك الرفض والعناد والثبات في روح الشعب الممزقة حتى صدقت الأيام ظنه، وتحقق ما كان يؤمن به من حتمية التغيير وانتصار الحق مهما طالت الأيام.

---

(١) السابق: ١٤٨٧/٢

## حذف الهمزة السابقة على "أم"

ذهب بعض النحاة إلى قياس حذف همزة الاستفهام في الاختيار عند أمن اللبس،<sup>(١)</sup> وذلك نحو قراءة ابن محيصن: ﴿سَوَاءٌ عَلَيْهِمْ أُنذِرْتَهُمْ﴾ [البقرة/٦] بهمزة واحدة من غير مد. وقال ابن جني في توجيه هذه القراءة: "هذا مما لا بد فيه أن يكون تقديره: "أنذرتهم"، ثم حذف همزة الاستفهام تخفيفاً لكرامية الهمزتين، ولأن قوله: "سواء عليهم" لا بد أن يكون التسوية فيه بين شيئين أو أكثر من ذلك، ولمجيء "أم" بعد ذلك أيضاً".<sup>(٢)</sup>

والواضح أن ابن جني من النحاة الذين جوزوا حذف همزة الاستفهام ولكن بدليل أو قرينة دالة عليها، كوجود "سواء" قبلها، أو "أم" بعدها.

ولكن هناك فريق آخر يجيز حذفها بدليل وبغير دليل، ومن هؤلاء ابن هشام، إذ يقول: "الألف أصل أدوات الاستفهام، ولهذا خصت بأحكام: أحدها: جواز حذفها سواء تقدمت على "أم" كقول عمر بن أبي ربيعة:

فوالله ما أدري وإن كنت دارياً      بسبع رميت الجمر أم بثمان؟

أراد: أسبع. أم لم تتقدمها كقول الكمي:

طربت وما شوقاً إلى البيض أطرب      ولا لعباً مني وذو الشيب يلعب؟"<sup>(٣)</sup>

وقد ورد حذف همزة الاستفهام السابقة على "أم" المتصلة كثيراً في شعر محمود حسن إسماعيل، ومن ذلك قوله في قصيدة "قصة ظلام":<sup>(٤)</sup>

صرع القوم أم دهتهم خبيئه؟      صيروا حكمة السماوات عاراً

وكذلك قوله في قصيدة "زهرة من عذاب":<sup>(٥)</sup>

زهرة؟ أم تميمة لكفاح الرق؟      .. أم قصة الفداء الطويله؟

والتقدير: أصرع القوم؟ في البيت الأول، وفي البيت الثاني: أزهرة أم تميمة لكفاح الرق؟ ولكن حذف الشاعر لأمن اللبس ووضوح المعنى.

(١) مغني اللبيب: ١/١٢٠، و بحر العوام فيما أصاب فيه العوام ابن الحنبلي: ١٥٧

(٢) المحتسب: ١/٥٠، ٥١

(٣) مغني اللبيب: ١/٢١ وانظر: شرح المفصل: ٨/١٥٤، و الظواهر الصرفية والنحوية المخالفة في شعر الكمي بن زيد: ١٤٥

(٤) الأعمال الكاملة: ٢/٨٥٣

(٥) السابق: ٢/١٠٤٨

## العطف على الضمير المستتر دون فاصل

اختلف الكوفيون والبصريون في جواز العطف على الضمير المرفوع - سواء أكان مستترا أم بارزاً - دون فاصل. فذهب الكوفيون إلى أنه يجوز العطف على الضمير المرفوع المتصل في اختيار الكلام، واستدلوا بأن ذلك قد ورد في كتاب الله تعالى وكلام العرب. قال تعالى: ﴿ذُو مِرَّةٍ فَاسْتَوَىٰ وَهُوَ بِالْأُفُقِ الْأَعْلَىٰ﴾ [النجم/٦، ٧] فعطف (هو) على الضمير المرفوع المستكن في (استوى) والمعنى: فاستوى جبريل ومحمد بالأفق، وهو مطلع الشمس. وقال عمر بن أبي ربيعة:

قلت إذا أقبلت وزهر تهادي      كنعاج الملا تعسفن رملا

فرفع "زهر" عطفاً على الضمير المستكن في "أقبلت"، مع تمكنه من جعله بعد نصبه مفعولاً معه.<sup>(١)</sup>

أما البصريون فذهبوا إلى أنه لا يجوز ذلك إلا على قبح في ضرورة الشعر، "ومع ذلك فإنه يتفاوت قبحه، فقولك: زيد ذهب وعمرو، أو قم وعمرو أقبح من قولك: قمت وعمرو؛ لأن الضمير في "قمت" له صورة ولفظ، وليس في قولك: قم وعمرو صورة. وقولك: قمت وزيد أقبح من قولك: قمنا وزيد؛ لأن الضمير في قمت على حرف واحد، فهو بعيد من لفظ الأسماء، والضمير في قمنا على حرفين، فهو أقرب إلى الأسماء. وعلى هذا كلما قوي لفظ الضمير وطال كان العطف عليه أقل قبحاً".<sup>(٢)</sup>

وذهب ابن مالك إلى أن المعطوف عليه إن كان ضميراً متصلاً مرفوعاً فالجيد الكثير أن يؤكد قبل العاطف بضمير منفصل،<sup>(٣)</sup> كقوله تعالى: ﴿لَقَدْ كُنْتُمْ أَنْتُمْ وَآبَاؤُكُمْ فِي ضَلَالٍ مُّبِينٍ﴾ [الأنبياء/٥٤] أو بتوكيد إحاطي كقول الشاعر:

ذعرتم أجمعون ومن يليكم      برويتنا وكنا الظافرينا

أو يفصل بينه وبين العاطف بمفعول أو غيره، كقوله تعالى: ﴿يَدْخُلُونَهَا وَمَنْ صَلَحَ مِنْ آبَائِهِمْ﴾ [الرعد/٢٣] ولم يمنع ابن مالك العطف على الضمير المرفوع دون فاصل قائلًا: "ولا يمتنع العطف دون فصل كقول بعض العرب: "مررت برجل سواء والعدم"، فعطف العدم دون فصل ولا ضرورة على ضمير الرفع المستتر في سواء، ومنه قول جرير:

ورجا الأخيطل من سفاهة رأيه      ما لم يكن وأب له لينالا

(١) شرح التسهيل: ٣/٣٧٤، والإنصاف: ٢/٧٠، ٤٧٥ مسألة رقم (٦٦).  
(٢) شرح المفصل: ٣/٧٦، وانظر: سر صناعة الإعراب: ١/٢٢١، والأشباه والنظائر: ٢/٢٨٠ وضرائر الشعر: ١٨٠-١٨٢، والضرائر: ٢٤١، وشرح الأشموني: ٣/١٦٨، ١٦٩.  
(٣) شرح التسهيل: ٣/٣٧٢

وهذا فعل مختار غير مضطر، لتمكن قائله من نصب أب على أن يكون مفعولاً معه... وأحسن ما استشهد به على هذا قول عمر- رضي الله عنه-: "وكننت وجار لي من الأنصار"، وقول علي- رضي الله عنه-: "كنت أسمع رسول الله- صلى الله عليه وسلم- يقول: "كنت وأبو بكر وعمر، وفعلت وأبو بكر وعمر، وانطلقت وأبو بكر وعمر".<sup>(١)</sup>

وهذا الرأي الأخير لابن مالك هو الأجدر بالقبول؛ إذ يؤيده المسموع الكثير من كلام العرب. ومن ثم يجوز العطف على الضمير المرفوع- المستتر أو البارز- دون فاصل.

وقد وردت هذه الظاهرة في قول محمود حسن إسماعيل في قصيدة "النور المهاجر":<sup>(٢)</sup>

يمشي وصاحبه الصديق وحدهما في مهمة تفرع الأيام لقياه

أي: يمشي محمد- صلى الله عليه وسلم- وصاحبه الصديق. فعطف الشاعر على الضمير المرفوع المستكن دون فاصل بلا اضطرار، إذ كان بإمكانه نصب الاسم بعد الواو على أن يكون مفعولاً معه.

---

(١) شرح التسهيل: ٣/٢٧٤ والحديث في شواهد التوضيح: ١١٢ وفي البخاري: ٦٢ كتاب فضائل أصحاب النبي.  
(٢) الأعمال الكاملة: ٢/٨٧٩



## استعمال العطف في موضع التثنية

أصل التثنية العطف. تقول: "قام الزيدان"، و "ذهب العمران"، والأصل: قام زيد وزيد، وذهب عمرو وعمرو. إلا أنهم حذفوا أحدهما، وزادوا على الآخر لاحقة دالة على التثنية للإيجاز والاختصار.<sup>(١)</sup>

والذي يدل على أن الأصل هو العطف أنهم ربما رجعوا إلى الأصل وفكوا التثنية، فاستعملوا التكرير بالعاطف، إما للضرورة، وإما للتفخيم، فالضرورة كقول منظور بن مرثد الأسدي:

**\* كأن بين فكها والفك \***

أراد أن يقول: بين فكها، فقاده تصحيح الوزن والقافية إلى استعمال العطف. ومثله قول جحدر بن مالك الحنفي:

**\* ليث وليث في مكان ضنك \* (٢)**

وإذا استعمل هذا في سعة الكلام فإنما يكون لتفخيم الشيء الذي يقصد تعظيمه "كقولك لمن تعفه بقبيح تكرر منه، وتنبهه على تكرير عفوك عنه: قد صفحت لك عن جرم وجرم وجرم وجرم، وكقولك لمن يحقر أيادي أسديتها إليه، أو ينكر ما أنعمت به عليه: قد أعطيتك ألفاً وألفاً وألفاً وألفاً، فهذا أفخم في اللفظ، وأوقع في النفس من قولك: قد صفحت لك عن أربعة أجرام، وقد أعطيتك ثلاثة آلاف".<sup>(٣)</sup>

وقد وردت هذه الظاهرة في قول محمود حسن إسماعيل في قصيدة "الزحف المقدس":<sup>(٤)</sup>  
واستمرت ومر جيل وجيل  
وهي مغلولة تنادي فتاها

فعطف ما حقه التثنية وهو قوله: "جيل وجيل"؛ لما في ذلك من التكرار الدال على كثرة ما تحملته مصر في سبيل تخلصها من سطوة الاستعمار البغيض. وربما لم يرد الشاعر جيلين فقط، وإنما أراد الجنس متتابعاً واحداً بعد واحد، أي: مر جيل بعد جيل، ومصر مغلولة بيد الاستعمار الغاضب المستبد. وإن كان كذلك فليس تعاطف المفردين (جيل وجيل) من قبيل ما تقدم.

(١) التثنية في اللغة العربية: ١٠٠، ١٠١ د. أحمد مطر العطية (سلسلة علوم اللغة) المجلد الثاني- العدد الثاني ١٩٩٩م دار غريب للطباعة والنشر.

(٢) أمالي ابن الشجري: ١٤/١، ١٥، وشرح المفصل: ١٣٧/٤، وضرائر الشعر: ٢٥٧، وضرائر: ١٦٤-١٦٦

(٣) أمالي ابن الشجري: ١٤/١، ١٥

(٤) الأعمال الكاملة: ١٠١٠/٢

## زيادة حرف العطف

اختلف النحاة في جواز زيادة حرف العطف، كما سبق أن اختلفوا في جواز حذفه.

فذهب الكوفيون إلى أن "الواو العاطفة يجوز أن تقع زائدة، وإليه ذهب أبو الحسن الأخفش وأبو العباس المبرد وأبو القاسم بن برهان من البصريين. وذهب البصريون إلى أنه لا يجوز.<sup>(١)</sup>

واستدل الكوفيون على جواز وقوع الواو زائدة بأن ذلك قد جاء كثيراً في كتاب الله تعالى وكلام العرب قال الله تعالى: ﴿ حَتَّى إِذَا جَاؤُوهَا وَفُتِحَتْ أَبْوَابُهَا ﴾ [الزمر/٧٣] فالواو زائدة؛ لأن التقدير فيه: فتحت أبوابها. وقوله تعالى: ﴿ حَتَّى إِذَا فُتِحَتْ يَأْجُوجُ وَمَأْجُوجُ وَهُمْ مِّن كُلِّ حَدَبٍ يَنْسِلُونَ وَاقْتَرَبَ الْوَعْدُ ﴾ [الأنبياء/٩٦، ٩٧] فالواو زائدة؛ لأن التقدير فيه: اقترب لأنه جواب لقوله تعالى: ﴿ حَتَّى إِذَا فُتِحَتْ ﴾. والشواهد على هذا النحو من التنزيل كثيرة.<sup>(٢)</sup> وقال امرؤ القيس:

فلما أجزنا ساحة الحي وانتحي  
بنا بطن حقف ذي قفاف عقتقل  
والتقدير فيه: انتحي، والواو زائدة.

أما البصريون، فذهبوا إلى منعه؛ لأن الواو في الأصل حرف وضع لمعنى مخصوص، فلا يجوز أن يحكم بزيادته مهما أمكن أن يجري على أصله.<sup>(٣)</sup> ولا أرى مانعاً من القول بزيادة حرف العطف، ما دام قد ورد السماع به، ولا داعي للتأويل الذي ذهب إليه البصريون؛ فما لا يحتاج إلى تأويل أولى مما يحتاج إليه. وقد وردت هذه الظاهرة في شعر محمود حسن إسماعيل في أكثر من موضع. من ذلك قوله في قصيدة "سنبلة تحتضر":<sup>(٤)</sup>

يا فراشات الضحى واسألن  
كيف ولى .. وتوارت  
عنه في الكثيب  
شمسه خلف المغيب

والتقدير: اسألن. وكذلك قوله في قصيدة "أنت دير الهوى وشعري صلاة":<sup>(٥)</sup>

فتعالى، نغيب عن ضجة الدن  
وإلى عشنا الجميل .. ففيه  
يا، ونمضي عن الوجود ونرحل  
هزج للهوى وظل وسلسل

والتقدير: ونرحل إلى عشنا الجميل، فزاد الواو العاطفة في أول البيت الثاني، وهو أمر جوزه النحاة كما سبق.

(١) الإنصاف: ٤٥٦/٢، وشفاء العليل: ٧٨٢/٢، ومغني اللبيب: ٤١٧/٢، والتلاف النصره في اختلاف نحاة الكوفة والبصرة: ١٤٨، وشرح القصائد السبع الطوال الجاهليات: ٥٥، ٥٦، ووصف المباني: ٤٢٥، ٤٢٦ و معاني القرآن للفراء: ٢١١/٢، وشر الصناعة: ٦٤٥/٢، والخصائص: ٤٦٢/٢، وضرائر الشعر: ٧٣

(٢) الإنصاف: ٤٥٨/٢

(٣) التلاف النصره: ١٤٨، والإنصاف: ٤٥٩/٢

(٤) الأعمال الكاملة: ٤٣٣/١

(٥) السابق: ٢٦٣/١

## بدء القصيدة بالواو

وردت هذه الظاهرة الأسلوبية في شعر محمود حسن إسماعيل تسعاً وعشرين مرة. واتخذ حرف "الواو" في أول القصائد عند محمود حسن إسماعيل إحدى صورتين:

الصورة الأولى: أن يكون واو "رب"، أي أنه حينئذ يكون حرف جر، وهذه الصورة في القصائد التي يسري فيها التأمل والنظر في ملكوت الله تعالى،<sup>(١)</sup> كقصيدة "المؤذن" التي مطلعها:<sup>(٢)</sup>

وشاعر في الفجر يسبي النهى  
وقصيدة "راهبة الضحى" التي مطلعها:<sup>(٣)</sup>

وراهبة في الضحى أوقدت  
من الزهر مجرة ذاكيه  
ومجيء الكلمة نكرة مجرورة بعد "الواو" يدل على أن "رب" مقدرة وإذا كانت "رب" تفيد التقليل، فقد يكون الشاعر قصد من وراء ابتداء قصائده بواو "رب" تنبيه القارئ إلى تفرد المظهر الذي يتحدث عنه في قصيدته، وقلة التنبيه إليه، وكأنه أراد أن يقول: ربما لا يدرك قيمة صوت المؤذن، ولا يلتفت إلى الفراشة ويراهها راهبة يفوح العبير منها إلا القليل ممن يمعن النظر ويتأمل فيما حوله.

الصورة الثانية: أن يكون حرف عطف، وحرف العطف موضوع ليعطف أشياء على أشياء، وإذا بدأت القصيدة به فهي بذلك تدعونا إلى تأمل المعطوف عليه والتفكير فيه من خلال إضماره،<sup>(٤)</sup> "وهذا السلوك اللغوي يجعل القصيدة استمراراً لأحداث متلاحقة متتابعة بعضها معبر عنه بالقصيدة، وبعضها مضمّر لا يراد التعبير عنه، وكأن القصيدة كلها تريد أن تقول إن ما خفي كان أعظم، وإذا كان هذا ما أمكن أن يقال فما البال بالذي لم يقل".<sup>(٥)</sup>

وقد تنبه ابن جني إلى هذه الظاهرة مفسراً لها بأن "القصيدة تجري مجرى الرسالة، وإنما يؤتى بالشعر بعد خطب يجري أو خطاب يتصل، فيأتي بالقصيدة معطوفة بالواو على ما تقدمها من الكلام. ويدل على ذلك أيضاً قولهم في أوائل الرسائل: أما بعد فقد كان كذا وكذا، فكأنه قال: أما بعد ما نحن فيه، أو بعد ما كنا بسبيله فقد كان كذا وكذا، فاستعمالهم هنا لفظ "بعد" يدل على ما ذكرناه عنهم من أنهم يعطفون القصيدة على ما قبلها من الحال والكلام".<sup>(٦)</sup>

(١) الجانب الإسلامي في شعر محمود حسن إسماعيل: ماجستير - ٢٤٩ - حسان محمد الشناوي - كلية اللغة العربية - جامعة الأزهر ١٤١٠ هـ - ١٩٩٠ م

(٢) الأعمال الكاملة: ١/ ١٢٧

(٣) السابق: ١/ ١٦١

(٤) اللغة وبناء الشعر: ١٢٠

(٥) ظواهر نحوية في الشعر الحر: ٤٠

(٦) سر صناعة الإعراب: ٢/ ٦٣٧



وبدء القصيدة بالواو العاطفة لون من الجذب الفني، أحسب أن محمود حسن إسماعيل وفق فيه توفيقاً جعله يكثر من افتتاح قصائده بالواو العاطفة؛ ليشد القارئ وينبئه إلى أن موضوع القصيدة متصل بموضوع آخر، وما على القارئ إلا أن يذهب في تفسير المعطوف عليه كل مذهب ممكن؛ لربط موضوع القصيدة بما يتراعى له من موضوعات تتفق وتتشابه مع القصيدة. ومن ذلك قوله في قصيدة "مصير":<sup>(١)</sup>

ودارت بها الدنيا، وعادت لوكرها  
وفي يدها الماضي على صدره طفل ..

فأراد الشاعر من خلال البدء بالواو العاطفة هنا أن يختزل كثيراً من المواقف دل عليها السياق؛ ليضعنا بسرعة أمام النهاية الأليمة والمصير الفادح لتلك الساقطة التي لم تجن من رحلتها وماضيها الطويل إلا طفلاً منقطع النسب. وقد ساعد الإعلان الماضويان (دارت، وعادت) في تفسير المضمير المختزل، وسرعة مواجهتنا بهذه النهاية.

ومنه كذلك قوله في قصيدة "المستجيرة":<sup>(٢)</sup>

وقالت: أجرني!  
فقلت: اخسئي ..  
فمن غير رب السماء المجير!

ولعل مجيء الفعل "قالت" هنا بعد حرف العطف، يدعم أن لابتداء القصيدة بالواو العاطفة جاذبية فنية وتأثيراً خاصاً يدركه من يعيش مع القصيدة وكأنها قصة تساق للتأمل وإمعان الفكر.<sup>(٣)</sup> وسلك الشاعر هذا المسلك في قصيدة "هتك البراقع" التي يقول في مطلعها:<sup>(٤)</sup>

وقالت، وقد أبصرت راعياً  
يسبح في غير وقت الصلاة:  
أهذا تقى؟  
فقلت: اسكتي؛ شقي من الأمس عادت خطاه!

وينسج الشاعر على هذا المنوال أحد عشر مقطعاً، يبدأ كل منها بالواو العاطفة التي بدأ بها الفعل الماضي "قالت" في تسعة مقاطع. ويقترن بقوله: "وقالت"، قوله: "فقلت" سواء في بداية القصيدة أم في ثنائياها، وهو ترتيب واع من الشاعر يثري

(١) الأعمال الكاملة: ١/٢٦٧

(٢) السابق: ٢/١١٨٥

(٣) الجانب الإسلامي في شعر محمود حسن إسماعيل: ٢٥١

(٤) الأعمال الكاملة: ٤/١٨١٥



حركة القصيدة ويرمي إلى ترسيخ الفكرة في الذهن بعد عرضها عن طريق الحوار الممتع الذي يبني الشاعر قصيدته عليه.

بعد هذا يتضح أن المتأمل في شعر محمود حسن إسماعيل يجد لديه جرأة نادرة على اللغة وبناء التراكيب، ويلمس في شعره ضروباً من الإبداع تتمثل في تفرد ألفاظه، ونسج تراكيبه نسجاً مبدعاً يختلف عن نسج غيره من الشعراء، وفي إدراكه لحقائق الأشياء في الواقع وتمثيلها في علاقات نحوية قائمة في تراكيب متنوعة الدلالات. وهذا ما دفعه إلى التصرف الواسع في تراكيبه بالفصل والتقديم والتأخير والحذف والزيادة، حتى استطاع أن يرد اللغة إلى بكارتها الأولى، وأن يكسبها طاقاتها الخارقة التي كانت لها في عصورها البدائية.



## **الفصل الرابع**

**دور التركيبين النعتي والعطفي**

**في إطالة بناء الجملة**





## مدخل:

كان للنعت والعطف دور مهم في امتداد الجملة وإطالة بنائها في شعر محمود حسن إسماعيل. وذلك من خلال تعدد النعت لمنعوت واحد، شأنه في ذلك شأن الخبر والحال، وهذا ما يسمح به النظام اللغوي. كما أن النعت من الوظائف التي يمكن أن يتنوع ما يشغلها، فيجوز أن تشغل بالمفرد، أو بالجملة وما تتضمنه في داخلها، أو بشبه الجملة.<sup>(١)</sup> وهذا كله يؤدي إلى إطالة البناء.

كما يسمح نظام اللغة بتكرار حرف العطف وتنوعه، فتتوالى بذلك المعطوفات مما يؤدي إلى امتداد الجملة وإطالتها.

---

(١) الجملة في الشعر العربي: ٨٢

## المبحث الأول: دور التركيب النعتي في إطالة بناء الجملة.

### أولاً: دور النعت في التماسك النصي.

أجمع القدماء على قوة التماسك بين النعت ومنعوتة، وذكروا أنهما كالاسم الواحد،<sup>(١)</sup> وعلى الرغم من كون النعت فضلة إلا أن المعنى - أحياناً - يتطلبه بصورة لا يتم إلا به، وقد نص ابن الناظم على أن النعت إما يجيء لتكميل المنعوت.<sup>(٢)</sup> ومن ثم فالنعت بأنواعه: المفرد، والجملة، وشبه الجملة، له دور هام في سبك النص. فالنعت المفرد يقوم بالسبك عن طريق ارتباطه الشديد بالمنعوت، كما أنه للتعرف على النعت لا بد من الرجوع إلى المنعوت وذلك عن طريق الإحالة القبلية، وهي من وسائل السبك.<sup>(٣)</sup> أما النعت الجملة، فهو يقوم بنفس الدور الذي يقوم به النعت المفرد، ولكن الإحالة في النعت الجملة أقوى؛ وذلك لوجود الضمير الرابط بين جملة النعت والمنعوت؛ فهو لا يفسر إلا بالرجوع إلى المنعوت، وذلك عن طريق الإحالة القبلية.<sup>(٤)</sup>

وبذلك يقوم النعت بدور الترابط العضوي في التركيب؛ فهو وسيلة من وسائل التماسك النصي كما يقول المحدثون؛ حيث إن النعوت "تدعم الأسماء في توسيع معانيها، وتلونها، وتبرز ألقها وتنوعها إبرازاً رائعاً".<sup>(٥)</sup> بالإضافة إلى أن وضع النعت في مكان هام ليس سوى طريقة أخرى لمنحه ثقلًا وقيمة. ولهذه الطريقة - في الغالب - تأثير يتمثل في إضاعة النعت بنور جديد، وفي مفاجأتنا بالموضع غير المتوقع الذي تمنحه إياه.<sup>(٦)</sup>

وقد أجاد محمود حسن إسماعيل وضع نعوتة في مواضع بارزة سواء أكانت في مطلع البيت الشعري نحو قوله في قصيدة "وطن الفأس":<sup>(٧)</sup>

نضروا غرسك الرطيب، وناموا	فعدا غاصب على ثمراته
قطف اليانع الشهي، وألقى	لبنيك الجياع، فضل فتاته!

أم محتلة الشطر الثاني منه نحو قوله في قصيدة "في وادي النسيان":<sup>(٨)</sup>

يا قبر، لي تحت الصفائح شاعر	تاريخه من نحسه متفجر
-----------------------------	----------------------

أم محتلة مطلع القصيدة نحو قول الشاعر في قصيدة "شعر":<sup>(٩)</sup>

(١) الكتاب: ٤٢١/١

(٢) شرح الألفية لابن الناظم: ٤٩٠

(٣) معايير النصية. دراسة في نحو النص: ٧٣، ٧٤

(٤) السابق: ٧٤، وانظر: علم اللغة النصي: ٢٦٥/١، ٢٦٦

(٥) التركيب النعتي في العربية: ٦٦

(٦) اللغة في شعر أبي تمام: ٨٢

(٧) الأعمال الكاملة: ٤٠١/١

(٨) السابق: ٣٢١/١

(٩) السابق: ٣٨٥/١

..شعر لو ان الجن تسمع شـدوه سجـدت لـدى جن الصـدى أرواحها

أم مشكلة البنية الإيقاعية للقافية، نحو قوله في قصيدة "عروس النيل":<sup>(١)</sup>

شاهدتها والشمس في أفقها تحكي فؤاد الشاعر الحائق

حيث يشكل النعت البنية الإيقاعية لقافية هذه القصيدة على مدار خمسة عشر بيتاً من عدد أبياتها العشرين، أي بنسبة ٧٥٪ وهي نسبة عالية توجب التفكير في ذلك.

كما يفاجئنا الشاعر بموضع النعت غير المتوقع مفاجأة أشد مما سبق، وذلك عندما يفصل النعت عن المنعوت بعناصر أخرى من عناصر الجملة، أو عند ما تتلاعب به طريقة القلب، كقلب التركيب النعتي إلى تركيب إضافي على نحو ما سبق. وبهذه الطرق يجبر الشاعر القارئ على مصارعة ميله الطبيعي للتعلم دون جهد،<sup>(٢)</sup> ويجبره على التفكير والتنبه تنبهاً أكبر لدور النعت في بناء الجملة.

---

(١) انساب: ٤٥/١  
(٢) اللغة في شعر أبي تمام: ٨٢

## ثانياً: محورية العلاقة النعتية في شعر الشاعر.

يعد النعت أحد عناصر استطالة الجملة العربية، أي اتساع مداها الصوتي والدلالي لتعبر عن مواقف متنوعة وأحوال متعددة.<sup>(١)</sup>

وقد اتضح ذلك في الشعر القديم الذي يمثل قمة من قمم الاستعمال اللغوي للعربية، فقد كان الشاعر القديم يسرف - أحياناً - في استعمال النعت لبناء صورته الشعرية، بحيث يصبح سرد النعوت وتوليد الصور الجزئية منها أساس التعبير في مجموعة من الأبيات، مع إخضاع هذا كله للإيقاع الشعري بعناصره الكثيرة المتنوعة من وزن وقافية وسجع وجناس وتكرار للوظيفة النحوية.<sup>(٢)</sup> وقد ذكر الدكتور محمد حماسة نماذج من طول الجملة في الشعر القديم، كان النعت في أغلبها عنصراً رئيساً من عناصر بناء الجملة.<sup>(٣)</sup>

وإدخال النعت في تركيب الجملة والاتساع فيه صورة من صور التطور اللغوي والحضاري عموماً، وذلك أن الإنسان يحتاج دائماً إلى الوصف الذي يعد النعت أحد أدواته، وكلما تقدم به العلم والفكر احتاج إلى استعماله، وإلى التنويع والابتكار في صورته.<sup>(٤)</sup>

ومحمود حسن إسماعيل شاعر أسرت الطبيعة مشاعره، وتمكنت عواطفه إلى درجة جعلته يندمج فيها بآلامه وآماله؛ مما دفعه إلى الوصف والاستطراد فيه، معتمداً على كثير من الوظائف النحوية التي شغل النعت مكاناً بارزاً فيها، فجاء معمار بعض قصائده معتمداً على العلاقة النعتية التي كانت محوراً رئيساً من محاور بناء الجملة وإطالتها في شعره، وذلك باعتبار النعت وظيفة نحوية لها أثرها في تلوين الأداء وتنويعه من خلال أنواعه: المفرد والجملة، وشبه الجملة.

ومن ذلك قوله في مطلع قصيدة "زهري":<sup>(٥)</sup>

ولي زهرة طيبت من عطرها دمي      وضمخت روحي من شذاها وأنفاسي

فقد بدأ الشاعر قصيدته بالواو العاطفة التي تفسح المجال لتخيل المعطوف عليه المضمّر، وتتيح للقارئ أن يذهب ذهنه في تفسيره كل مذهب ممكن. وقد عطف هذه "الواو" الجملة الاسمية غير المرتبة (لي زهرة) التي طالت وامتدت على مدار عشرة أبيات متتالية، وذلك من خلال نعت النكرة (زهرة). إذ يسمح النظام اللغوي أن يتعدد. وأن تتعاقب فيه الجملة

(١) التركيب النعتي في العربية: ٦٨

(٢) السابق: ٦٩

(٣) بناء الجملة العربية: ٣٦٩، ٣٧٦، ٣٨٠ وانظر: الجملة في الشعر العربي: ٨١-٨٣

(٤) التركيب النعتي في العربية: ٦٨

(٥) الأعمال الكاملة: ١٥٧/١



والمفرد.<sup>(١)</sup> وقد نعتها الشاعر بالجملة الفعلية الماضوية، وعطف عليها مثيلتها في البيت الأول، وكذلك في البيت الثاني في قوله:

على شاطئ من فيض روعي تفتحت      وراحت تعب الري من نبع إحساسي

ويستمر الشاعر على هذا المنوال إلى قوله في البيت التاسع:

بروعي حنان شع من جنباتها      كما فاض في جنح الدجي ضوء نبراس

ويلاحظ هنا الضمير في كلمة "جنباتها" ودوره في ربط النص، وذلك عن طريق الإحالة القبلية إلى كلمة "زهرة" في البيت الأول. بالإضافة إلى النعوت الداخلية ودورها في إطالة البناء وذلك في قوله: "شع من جنباتها"، وقوله في البيت العاشر:

رشفت نعيمي نشقة من عبيره      وشردت آلامي على نفحه الآسي!!

\* \* \*

ولم يقتصر تعدد النعوت في شعر محمود حسن إسماعيل على القصائد التي يتحدث فيها عن الطبيعة ومظاهرها، وإنما امتد ذلك إلى قصائده القومية والوطنية التي يؤمن بقضاياها ويدافع عنها، وينقل لها. ومن ذلك قوله في مطلع قصيدة "التائهة":<sup>(٢)</sup>

عارية.. طافت بزنانر<sup>(٣)</sup>      مجدل بالخزي والعار

كانت هذه القصيدة وحيًا لزيارة قام بها الشاعر إلى أرض المعراج، حيث "أحس بعذاب التراب وثورته التي يتضرم لهيبها على خطى التائهة الملعونة... إسرائيل".<sup>(٤)</sup> فيدين الشاعر موقف إسرائيل من الرسل والأنبياء في إطار إدانته لوجودها اللامشروع، ولقيامها على الشر والعدوان.<sup>(٥)</sup> وقد بدأ الشاعر قصيدته بكلمة "عارية"، وهي كلمة توحى بالنفور ممن تتصف بها. ومما يؤكد هذه المشاعر التي تكاد تسيطر على قارئ هذه القصيدة، حذف المسند إليه؛ ترفعاً عن النطق به، وتحقيراً لشأنه وازدراءً لأمره. وتطول هذه الجملة من خلال نعت الشاعر لتلك العارية بالجملة الفعلية الماضوية (طافت بزنانر)، التي تدل على أن عريها لم يكن عرياً حسيّاً، فقد جعلها الشاعر كاسية بكونها تلبس الزنار المجدول خزيّاً وعاراً. ويلاحظ بنية النعت الداخلي "مجدل" الذي ساعد في إطالة البناء، وقد أثر الشاعر هذه الكلمة على كلمة "مجدول"؛ لما فيها من التضعيف الدال على لصوق هاتين الصفتين بتلك العارية. فهي كاسية عارية، ومع الكساء الذي يبدي تبذل صاحبه، لا يفارق القارئ شعور بالاشمئزاز ومحاولة النفور من تلك العارية. وتطول هذه الجملة التي بدأها الشاعر منذ أول بيت في القصيدة بتكرار النعوت وتعددتها إذ يقول:

(١) بناء الجملة العربية: ٣٧٥

(٢) الأعمال الكاملة: ١٣٢٥/٢

(٣) الزنار: ما على وسط المجوسي والنصراني، أو ما يلبسه الذمي يشده على وسطه. انظر: لسان العرب: ٩٢/٦

(٤) الأعمال الكاملة: ١٣٢٥/٢

(٥) قراءات في الشعر العربي المعاصر: ٣٢

تابوت أرجاس وأوزار  
من ندم في النفس دوار  
غنى له الإثم بقيثار  
سمائه دعوة أبرار

مرجومة النظرة .. في لمحها  
فلو سرت كانت خناً هارباً  
ولو هفت يوماً على تائب  
ولو رنت للخلد .. لم تبق في

وتستمر نغمة الإدانة عالية، ويستمر طغيان هذه النبذة الهجائية<sup>(١)</sup> على ما يقرب من اثنين وأربعين بيتاً من أبيات القصيدة، إلى أن ينهي الشاعر قصيدته بأمنية قومية يقول فيها:  
وفي غد أرقب خيل الضحى  
تدق باب العار تهوي به

\*

\*

\*

كذلك كانت العلاقة النعتية محوراً لقصيدة "بكاء الرماد" التي يقول الشاعر في مطلعها:<sup>(٢)</sup>

وما أنا إلا شعاع غريب  
تألق بين جفون الضباب

فيبدأ الشاعر قصيدته بالواو العاطفة، وهي ظاهرة أسلوبية لافتة في شعره، سبق الحديث عنها. وعطفت هذه الواو الجملة الاسمية (ما أنا إلا شعاع) على ما يتخيله القارئ ويذهب إليه ذهنه. وقد استغل الشاعر الإمكانيات اللغوية المختلفة في إطالة هذه الجملة، فعدد النعت لكلمة (شعاع) بالمفرد، وبالجملة الفعلية الماضية في البيت الأول، وبالجملة الاسمية وما يتعلق بها في البيتين: الثاني والثالث إذ يقول:

تثير على الأرض حزن التراب  
أما أي خمر بهذا العذاب!

له نفثة من وراء السديم  
له نشوة في الأسى والعذاب

ثم بالجملة الفعلية والعطف عليها حتى البيت العاشر إذ يقول:

وأغفى فجنى عليه السحاب  
وهل يملك النار قلب الشهاب  
فأوشك أن يستشف الحجاب

توهج حتى بكاه الرماد  
يلومون فيه اشتعال الضياء  
تطلع إشراقه للسماء

ويسترسل الشاعر في تعداد النعوت مصوراً نزعتة الصوفية، إلى أن يعتب على ليلاه بعدها عنه وهجرها له بقوله:

وأبليت حياتي الأماني الكذاب  
إلى أي أفق أسوق العتاب!

أليالي مات بقلبي الرجاء  
وتهت فلم أدر أني التفت

\*

\*

\*

وكان من القصائد التي قام معمارها اللغوي على العلاقة النعتية قصيدة "على مذبح الحرية" التي كانت استيحاء من موكب أحد الشهداء الذين سقطوا في ساحة الجهاد الوطني عام ١٩٣٥، وهي قصيدة طويلة بلغ عدد أبياتها خمسة وسبعين بيتاً، يقول في مطلعها:<sup>(٣)</sup>  
يا وادي الموتى بشطك راقد  
خفقت له الأرواح بالصلوات

(١) قراءات في الشعر العربي المعاصر: ٢٢

(٢) الأعمال الكاملة: ٧٧٣/١

(٣) السابق: ٢٩١/١

وتطول الجملة الاسمية (بشطك راقد) من خلال نعت النكرة (راقد) بالجملة الفعلية الماضية التي وقعت بعدها مرتبطة بها (خفقت له الأرواح بالصلوات)، ويعدد الشاعر النعوت على مدار تسعة أبيات الأول، يرصد من خلالها نقطة الذروة في الموقف، وهي سقوط الشهيد مضرجاً بدمائه:

ما ضمه حدث هناك .. وإنما  
سهرت عليه من السماء ملائك  
ألق الضحى في ساحه متصوف  
ثم يعطف على هذه الجملة الاسمية قوله:

وعواير الأنسام تخطر حوله  
تنساب خاشعة، وتسرب عفة  
والفجر قبل شروقه فوق الربى  
ريابنفج عطوره عبقات  
كمطيب يمشي على عرفات  
يختار منه وشائعاً ألقاات

ويستمد الشاعر الصور الجزئية التي تكون هذا المشهد من عنصرين حسيين، هما النور والعطر اللذان يخلعهما على الشهيد فيمحو بهما أبرز آثار الموت، وهو الظلام وتغير الرائحة.<sup>(١)</sup>

ثم يلجأ الشاعر بعد هذه الأبيات إلى الحوار؛ ليزيد من تماسك الأبيات وإحكامها، ويشخص ما لا كيان له في عالم الحس، ويبث الحياة فيما لا حياة فيه، ويخلق من الأحداث ما ينبغي أن يكون متتابعاً على النسق نفسه،<sup>(٢)</sup> ويسري هذا التتابع في الأبيات وكأنه لا فاصل بينها، إذ يقول:

سأل الدجى أسدافه<sup>(٣)</sup> لما بدت  
ما بال ما أسدلته فوق الورى  
لما نزلت به على هذا الحمى  
فأجابت الأسداف: إن مضرجاً  
وتتعدد النعوت بعد ذلك لكلمة "مضرجاً" حتى البيت الثالث والعشرين، والمضرج بدم الفداء في هذا البيت هو نفسه الراقد بشط الوادي في البيت الأول، وهذا يزيد من قوة التتابع وتماسكه،  
لما لمحت رفاته خلت الضحى  
سموه في الورق الشهيد وما اسمه  
ما زال سحر النيل طي حفيره  
في ليله الغيمان ملتهمات  
وضفوته من حالك الظلمات  
أضحى متوع<sup>(٤)</sup> الشمس فوق رباة  
بدم الفداء أضاء لي قسماتي  
يدجى ركاب النور فوق سماتي  
إلا الخلود بصفحة المهجات!  
يرتاع منه الذر<sup>(٥)</sup> في الحصيات

(١) قراءة الشعر وبناء الدلالة: ٧٢ د. شفيع السيد.

(٢) السابق: نفسه.

(٣) الأسداف: جمع (سدف) وهي ظلمة الليل.

(٤) متوع الشمس: ارتفاعها. رباة: الربوة: ما ارتفع من الأرض.

(٥) الذر: النمل الأحمر الصغير.

وتتوالى المعطوفات بعد ذلك على هذه النعوت إلى أن يقول:

مل نحو مضجعه! وأصغ لجرحه واسمع نشيد الدم في القطرات!

ما زال يترع ثورة من قلبه خرساء مفصحة بلا نبرات

ويجدر بنا أن نشير إلى الضمير العائد في كل بيت، ودوره في تماسك الأبيات وتربطها من خلال الإحالة القبلية إلى المنعوت الممثل في كلمة "راقد" في البيت الأول، و "مضرجاً" في البيت الثالث عشر، حتى خرجت الأبيات في هذا البناء المتميز بما به من تماسك وإحكام وحيوية. ومن ثم كان النعت - باعتباره وظيفة نحوية لها أثرها - عنصراً مهماً من عناصر البناء وإطالة الجملة في شعر محمود حسن إسماعيل.



### ثالثاً: وسائل امتداد الجملة بالتركيب النعتي في شعر الشاعر.

إن استعمال النعت في التركيب اللغوي حاجة سياقية، أي يؤتى به لحاجة السياق إليه من تخصيص أو توضيح أو مدح أو ذم ...، وقد يكتفي في التركيب بنعت واحد، وقد يحتاج التركيب إلى أكثر من نعت، وقد تتنوع النعوت للمنعوت الواحد كذلك ما بين مفرد وجملة وشبه جملة. وكل هذا رهن بالسياق وحاجة الكلام إليه.<sup>(١)</sup>

وقد كان لامتداد التركيب النعتي وإطالة الجملة به في شعر محمود حسن إسماعيل أساليب متنوعة منها ما يأتي:

#### ١ - نعت النعت.

وهو مما وقع فيه الخلاف بين النحاة، فمنعه السهيلي قائلًا: "ينبغي ألا يجوز أن ينعت النعت ، فتقول: مررت برجل عاقل كريم، على أن يكون "كريم" نعتاً لعاقل، ولكن نعتاً للاسم الأول وكذلك: عزيز حكيم، وسميع عليم، لأن النعت ينبئ عن الاسم المضمر وعن الصفة، والمضمر لا ينعت، ولأنه قد صار بمنزلة الجملة من حيث دل على الفعل والفاعل، والجملة لا تنعت ، ولأنه يجري مجرى الفعل في رفعه للأسماء، والفعل لا ينعت".<sup>(٢)</sup> ولكنه أجاز به في بعض المواضع، وذلك بعد أن يجري النعت الأول مجرى الاسم الجامد فيكون خبراً عن مبتدأ، أو بدلاً من اسم جامد، وأما نعتاً محضاً يقوى فيه معنى الرفع، فلا يجوز ذلك عنده.<sup>(٣)</sup>

وقال ابن جني: "من خواص الوصف ألا يقبل الوصف لأنه بمنزلة الفعل والجملة، وإن كثرت الصفات فهي للأول".<sup>(٤)</sup>

إلا أن سيبويه قد أجاز نعت النعت قائلًا: "وتقول: يا زيد الطويل ذو الجملة"، إذا جعلته صفة لـ "الطويل".<sup>(٥)</sup>

وقد ورد نعت النعت في شعر محمود حسن إسماعيل في أكثر من موضع. من ذلك قوله في قصيدة "راهبة الضحى":<sup>(٦)</sup>

وروحى تخبط في صدفه	من الهم حالكه داجيه
وقوله في قصيدة "أحزان الغروب": <sup>(٧)</sup>	
ولا الظلام، سرت في الكون وحشته	بهاجس حالك الأطياف غريب

(١) التركيب النعتي في العربية: ٨٧

(٢) نتائج الفكر في النحو: ١٦٣، ١٦٤

(٣) السابق: ١٦٤

(٤) همع الهوامع: ١١٨/٢

(٥) الكتاب: ١٩٤/٢

(٦) الأعمال الكاملة: ١٦٧/١

(٧) السابق: ١٢٠/١

فنعت "حالكة" وهي نعت لـ "صدفة" - بـ "داجية"، كما نعت "حالك" - وهي نعت لـ "هاجس" - بـ "غريب". وذلك نحو: "أحمر قاني"، و "أبيض ناصع"، وهو من إطالة البناء للتوكيد. وكذلك قوله في قصيدة "النأي الأخضر":<sup>(١)</sup>

يهفو إلى مهده بسائمة<sup>(٢)</sup>      من غص برسيمه يراقبها  
صبية فوفت غلالها      وطرزت بالندي جلابها  
وأشرق في الصباح لاهية      فكللت بالسنا ذوائبها

وهو هنا يتحدث عن لهُو الصبيان خلف السوائم الرائعة في الحقول، ويطول بناء الجملة من خلال نعت النعت والعطف عليه، حيث جاءت كلمة "صبية" نعتاً لـ "سائمة" ومنعوتاً لما بعدها. ومجيئها نكرة ساعد على نعتها بالجملة الفعلية الماضية المبنية للمجهول "فوفت غلالها"، وهذا لون من ازدواج الموقعية للكلمة الواحدة؛ فالنعت بالنسبة لما قبله تابع، وبالنسبة لما بعده متبوع.<sup>(٣)</sup>

ومن ازدواج الموقعية - كذلك - للكلمة الواحدة نعت الشاعر لما جاء نعتاً لـ "أي" عند ندائها ومن ذلك قوله في قصيدة "اسألوا عنه":<sup>(٤)</sup>

أيها النأي الذي حملته      ما الذي تحمل من غيب الزمان؟  
وقوله في قصيدة "باعث الجبل":<sup>(٥)</sup>  
يأيها الأمل الفتى لأمة      كادت يشيبها الشباب السادر  
وقوله في قصيدة "عابدين":<sup>(٦)</sup>

أيها التاج الذي راع الزمانا  
وشأى بالملك عدلاً وأماناً

فجاءت كلمة "النأي" في البيت الأول، و "الأمل" في البيت الثاني، و "التاج" في البيت الثالث منعوتاً لـ "أي" بعد ندائها، ومنعوتات لما بعدها، وهو من نعت النعت أو ازدواج الموقعية للكلمة الواحدة، الذي أدى إلى إطالة الجملة.

(١) الأعمال الكاملة: ١٥٦/١

(٢) السائمة: كل إبل ترسل ترعى ولا تغلف في الأصل.

(٣) التوايع بين القاعدة والحكمة: ٨٠

(٤) الأعمال الكاملة: ٤٦٩/١

(٥) السابق: ٤٨٤/١

(٦) السابق: ٥٩٣/١

## ٢ - عطف النعوت.

اتفق النحاة على جواز عطف بعض النعوت على بعض "بجميع حروف العطف، عدا (حتى) فإن العطف في النعوت يبعد فيها، مع أن العطف بحتى قليل، فتقول: مررت بزيد العاقل والكريم والصالح، وتقول في الفاء: مررت بزيد الغازي فالغانم فالآيب، لأن الإياب بعد الغنيمة ... وتقول: مررت بزيد الغانم ثم الآيب، إن جعلت بينهما مهلة، وتقول: مررت بزيد إما العاقل وإما الجبان، وكذلك تقول: أمررت بزيد العاقل أم الجبان؟<sup>(١)</sup>

واشترط النحاة لعطف بعض النعوت على بعض أن تختلف مدلولاتها، أي تكون مختلفة المعاني، نحو: "مررت بزيد العالم والشجاع والكريم"<sup>(٢)</sup>، أما متفقتها فلا يجوز؛ لئلا يلزم عطف الشيء على نفسه.<sup>(٣)</sup> والواقع أن مشروطي هذا الشرط من النحاة هم الذين لم يجوزوا عطف الشيء على مرادفه إلا في ضرورة الشعر كما سبق، أو لمعنى زائد خفي كما نص السهيلي على ذلك.<sup>(٤)</sup>

وقد جاء في الأشباه والنظائر أن الصفات تارة تنسق بحرف عطف، وتارة تذكر بغيره، ولكل مقام معنى يناسبه، فإذا كان المقام مقام تعداد صفات من غير نظر إلى جمع أو أفراد حسن إسقاط حرف العطف، وإن أريد الجمع بين الصفتين، أو التنبيه على تغايرهما عطف بالحرف، وكذلك إذا أريد التنويع لعدم اجتماعهما أتى بالحرف أيضاً.<sup>(٥)</sup>

وفي القرآن الكريم أمثلة عديدة تبين هذه الظاهرة نحو قوله تعالى: ﴿عَسَى رَبُّهُ إِنْ طَلَّقَكُنَّ أَنْ يُبَدِّلَهُ أَزْوَاجًا خَيْرًا مِّنْكَ مِْسَلِمَاتٍ مُّؤْمِنَاتٍ قَانِتَاتٍ تَائِبَاتٍ عَابِدَاتٍ سَائِحَاتٍ ثِيَّاتٍ وَأَبْكَارًا﴾ [التحریم/٥] فأتى بالواو بين الوصفين الأخيرين، لأن المقصود بالصفات الأولى ذكرها مجتمعها، والواو قد توهم التنويع، فحذف، وأما الأبقار فلا يكن ثييات، والثييات لا يكن أبقاراً، فأتى بالواو لتضاد النوعين.<sup>(٦)</sup> وقال تعالى: ﴿الصَّابِرِينَ وَالصَّادِقِينَ وَالْقَانِتِينَ وَالْمُنْفِقِينَ وَالْمُسْتَغْفِرِينَ بِالسَّحَرِ﴾ [آل عمران/١٧] وهذه الأوصاف الخمسة هي لموصوف واحد، وهم المؤمنون، وعطفت بالواو، ولم تتبع دون عطف لتباين كل صفة من صفة، إذ ليست في معنى واحد.<sup>(٧)</sup>

(١) البسيط في شرح جمل الزجاجي: ٢١٨/١

(٢) شرح الأشموني: ١٠٥/٣، و المقرب: ٣٠٢، و المساعد على تسهيل الفوائد: ٤١٧/٢، ٤١٨، و شرح الكافية الشافية لابن مالك: ٥١٩/١، و البحر المحيط: ٤٠١/٥

(٣) حاشية الصبان: ١٠٥/٣، و نتائج الفكر: ١٨٦

(٤) نتائج الفكر: ١٨٦

(٥) الأشباه والنظائر: ٥١/٤، ٥٢

(٦) دراسات لأسلوب القرآن الكريم: مجلد ١٠/٢٥، مجلد ٣/٨٨

(٧) السابق: مجلد ٣/٨٩.



وقد ورد عطف بعض النعوت على بعض في شعر محمود حسن إسماعيل في مواضع متعددة على نحو ساعد في امتداد الجملة وإطالة بنائها. من ذلك قوله في قصيدة "فاروق":<sup>(١)</sup>

فاروق! هذا الذي توحى السماء إلى ناي يحس، ويستوحى، وينفجر

حيث يعبر الشاعر عن مدحه لفاروق بأنه وحي أوحى السماء به إلى نايه بعد أن أضفى عليه من التشخيص ما جعله مهياً لتقبل ذلك الوحي. واختار الشاعر "الناي" من بين كثير من الآلات الموسيقية التي تردت في شعره مثل: القيثارة، والأرغن، والرباب، والمزهر، والمزمار؛ لأن "الناي" آله المفضلة، وتمثل هذه الآلة وحدها بنية لها دلالات كثيرة؛ فهي آلة سر الموسيقى والغناء، والموسيقى الممثلة في الغناء ليست إلا مرادفاً لعالم الغاب، أو مرادفاً لعالم الطبيعة بأكمله.<sup>(٢)</sup> وجاءت كلمة "ناي" نكرة، ومن ثم يسمح النظام اللغوي بنعتها بالجملة الفعلية الدالة على الحركة، وجاء الفعل مضارعاً ليدل على الاستمرارية في العطاء، ويعطف الشاعر على هذا النعت (يحس) مرتين بقوله: "يستوحى وينفجر"، إذ هي صفات للناي، وعطفها الشاعر لأنها مختلفة الدلالات، فيطول البناء بهذا العطف، ولم تكن هذه الإطالة خاوية الدلالة، بل هي من تمام المعنى الذي يتشده الشاعر والغرض الذي يرومه. ويلاحظ هنا التدرج في هذه النعوت من الإحساس باعتباره المرحلة الأولى من مراحل الإدراك، إلى الاستيحاء، ثم الانفجار بالإبداع الممثل في شاعريته الفذة. وهذا يدل على وعي الشاعر وبراعته الفائقة في اختياره للفظلة ووضعها في موضعها الملائم للسياق.

ومن ذلك أيضاً قوله في قصيدة "جنازة الوثنية" متحدثاً عن اللات بعد أن أذهله بزوغ أول شعاع من نور النبي - صلى الله عليه وسلم -:<sup>(٣)</sup>

أرى قبساً في حماتنا غريباً	والمح في الأفق ضوءاً عجيباً!
على الأرض دفق أنواره	فسالت على الرمل طهراً وطيباً
وأذهل باللمح قلب الشموس	ودارات أفلاكها والغيوباً
وريعت صخور الفلا فارتمت	على خطوه، واستحالت قلوباً
أهل على جلمدي فاستطار	وأوشك من رهبة أن يذوباً

هذه هي أول هزة للأصنام، وهي تنهاوى أمام النور الجارف يوم مولد النبي - صلى الله عليه وسلم -. ويصور الشاعر أثر هذا النور المحمدي في الكون من خلال نعت النكرة (ضوءاً) بالمفرد (عجيباً) ثم بالجملة (على الأرض دفق أنواره) والعطف عليها حتى البيت الرابع، ليخرج هذا البناء مطولاً متلاحماً ومتماسكاً من خلال العلاقة النعتية ومعطوفاتها.

(١) الأعمال الكاملة: ٦٧/١

(٢) الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر: د. محمود بنعمارة ص ٢٣٥ - الدار البيضاء.

(٣) الأعمال الكاملة: ٨٦٢/٢



وكذلك قوله في قصيدة "شعر": (١)

..شعر لو ان الجن تسمع شدوه  
ولو ان همس نشيده في حاة  
ولو ان سخر بيانه بمفازة  
ولو ان تهويل الخيال بساحة  
سجدت لدى جن الصدى ارواحها  
خشع الندام (٢)، وكبرت أقداحها  
لمضي يسلسل لحنه صفاحها (٣)  
خلف الغيوب لفرغت أشباحها

وقد وُفق الشاعر في ابتداء بعض قصائده بمفردات منكّرة تحمل شحنة دلالية تشير إلى مضامين مهمة في القصيدة، وهذا يدل على براعته في اختياره لوضع الكلمة من حيث التعريف والتكثير، وإجادته في افتتاح قصائده افتتاحاً يشد القارئ إليه، ويدفعه إلى إمعان الفكر فيه.

وجاء التكثير في بداية هذه القصيدة يحمل إيماناً راسخاً، واعتداداً بالغاً، وتعظيماً فائقاً لشاعرية الشاعر. خاصة أنه جعل الكلمة المنكرة التي بدأ بها قصيدته عنواناً للقصيدة ذاتها، وهذا يدل على إصراره على إبراز ملامح شاعريته المتفردة. وينعت الشاعر كلمة (شعر) في أول بيت بجملة شرطية مكتملة الأجزاء تبين امتداد أثر شاعريته، ثم يعطف عليها ثلاث جمل شرطيات مكتملة الأجزاء كذلك. لتكون كل جملة وحدة مستقلة ذات دلالة خاصة تضاف إلى سابقتها، وتتآزر جميعاً في إنتاج المعنى وإبراز الشاعرية. والشاعر بهذه الجملة المطولة بالنعت ومعطوفاته كأنه يخرج بكلماتها عن دورها الدلالي أو المعجمي ليكسبها دوراً سحرياً- كما صرح في البيت الثالث- وهو دور تعرفه اللغة للكلمة وليست عبارة مثل "إن من البيان لسحراً" إلا مؤشراً قوياً في هذا الاتجاه. (٤)

وتتعدد النعوت على مدار سبعة أبيات بعد هذه المعطوفات إذ يقول:

قد سابق الأرواح في وثباتها  
عذب الحفيف (٥) على القلوب كأنه  
خمر تحد الخمر فيه! وقل لها:  
نور! ونار .. روضة! وجهنم  
وشأى فعطل عن صدها جماحها  
دنيا أمان قد زها إصباحها  
ما كرامة الدنيا! وما ثقاحها  
وسطور فن معجز إفصاحها  
وهكذا كان النعت محوراً لبعض القصائد في شعر محمود حسن إسماعيل، أو مغزلاً تسج الشاعر معانيه من خلاله، وأدى بأنواعه إلى امتداد الجملة وإطالة البناء وإحكامه.

(١) الأعمال الكاملة: ٣٨٥/١

(٢) الندام: جمع نديم، وهو المصاحب على الشراب المسامر.

(٣) صفاحها: جمع صفاحه وهي حجارة رقيقة عريضة.

(٤) في قضايا الشعر ونقده: ١٩٨

(٥) الحفيف: صوت الشيء تسمعه كالرنة، أو طيران الطائر، أو الرمية، أو إلهاب النار ونحو ذلك.

### ٣- ترتب شيء من عناصر الكلام على النعت.

المقصود بذلك تطلب النعت لعناصر أخرى من الكلام، تأتي بعده متممة له بصورة يمتد بها التركيب النعتي ويطول بها بناء الجملة وذلك نحو:

(أ) - ترتب جملة الصلة على اسم الموصول المنعوت به.

وذلك لأن الموصول اسم مبهم ناقص الدلالة، ومن ثم يلزم بعده صلة توضح إبهامه وتكمل دلالاته، ولا يتم معنى الموصول إلا بها. وهذا معنى قول ابن مالك في ألفيته: (١)

وكلها يلزم بعده صله      على ضمير لائق مشتمله

وقد أدرك القدماء أهمية جملة الصلة في توضيح معنى الموصول، قال المبرد: "واعلم أن الصلة موضحة للاسم؛ فلذلك كانت في هذه الأسماء المبهمة وما شاكلها في المعنى؛ ألا ترى أنك لو قلت: جاءني الذي، أو مررت بالذي، لم يدلك ذلك على شيء حتى تقول: مررت بالذي قام، أو مررت بالذي من حاله (كذا وكذا)، أو بالذي أبوه منطلق. فإذا قلت هذا وما أشبهه وضعت اليد عليه". (٢)

وقد وقع النعت باسم الموصول في شعر محمود حسن إسماعيل في مائة وتسعة مواضع. ومن ذلك قوله في قصيدة "شجرة الحرية": (٣)

زار الصوت الذي هز الورى      ومضى للقيد حراً .. فانكسر!

فقد أدى النعت باسم الموصول إلى امتداد الجملة وإطالتها من خلال استلزامه لجملة الصلة (هز الورى) الموضحة لإبهامه، والمكملة لدلالته.

(ب) - ترتب المضاف إليه على المضاف المنعوت به.

وذلك إذا كان النعت بـ "نؤ" أو أحد فروعها. ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "لابد": (٤)

لابد .. هذي الأوجه البليدة الرواء  
ذات السكون الميت، في انتفاضة السناء  
ذات الوقوف العبد، في تحرك الفضاء  
ذات الصدى المعقوف بالهمسة للنداء  
ذات السهوم الحاقد النظرة للضياء  
ذات الوجود القابع المخضل بالفناء  
ذات العكوف الناشب السجدة فى العماء

(١) شرح الاشموني: ٢٣٢/١

(٢) المقتضب: ١٩٧/٣

(٣) الأعمال الكاملة: ٩٩٧/٢

(٤) السابق: ١٢٩٨/٢

ذات اليد المنهومة الكذابة العطاء  
تشرب دمع غيرها ليمرع الرياء  
وتخلص الملح من الضحى بلا حياء

ففي هذه الأبيات ثلاثة مركبات:

- ١- المنعوت والنعته. (الأوجه في البيت الأول، و(ذات) المكررة في أول كل بيت).
- ٢- المضاف والمضاف إليه. (ذات السكون- ذات الوقوف- ذات الصدى- ذات السهوم- ذات الوجود- ذات العكوف- ذات اليد).
- ٣- المنعوت والنعته. (السكون الميت- الوقوف العبد- الصدى المعقوف- السهوم الحاقـد- الوجود القابع- العكوف الناشب- اليد المنهومة).

فقام النعت بدور هام على هذا النحو في امتداد الجملة وإطالة البناء من خلال نعت كلمة (الأوجه) بـ (البليدة) وتكرار النعت بـ "ذات" سبع مرات على مدار الأبيات. فجاءت كلمة (ذات) في أول كل بيت نعتاً بالنسبة لما قبلها، ومضافاً بالنسبة لما بعدها، ومن ثم يترتب على وجودها مضاف إليه. وقد جاء المضاف إليه في كل بيت منعوتاً بالنسبة لما بعده، بالإضافة إلى تعلق الجار والمجرور المتكرر في كل بيت بما يسبقه، مما ساعد في امتداد الجملة وإطالة بنائها. وفي كل مرة يكرر فيها الشاعر النعت بـ "ذات" يضيف صفة جديدة لهذه الأوجه مغايرة لما قبلها وما بعدها من الصفات، ولكنها تتأزر جميعاً في علو نبرة النفور من تلك الأوجه، واستقباح ما في النفوس من آفات تهوي بالإنسان إلى حضيض الوجود.

(ج) - ترتب جواب الشرط على الجملة الشرطية المنعوت بها.

يتكون أسلوب الشرط من ثلاثة أجزاء: أداة شرط رابطة، وجملة الشرط، وجملة الجواب. وتقوم الأداة بدور هام في تعلق إحدى الجملتين بالأخرى، وتجعل الأولى شرطاً في حدوث الثانية، ولذلك تكون الثانية مترتبة على الأولى أو جواباً لها.<sup>(١)</sup> ومن ثم فلا بد للشرط من جواب يتمم معناه.

وقد نعت محمود حسن إسماعيل بالجملة الشرطية في تسعة وسبعين موضعاً، من ذلك قوله في قصيدة "الشك":<sup>(٢)</sup>

وفيه أغان لو عزفت ربابها      لكانت رثاء خالدا للعقيدة

فترتب على نعت "أغان" بالجملة الشرطية وجود الجواب الممثل في الجملة الناسخة، بالإضافة إلى النعت الداخلي لخبر كانت الذي ساعد في امتداد الجملة وإطالة بنائها.

(١) بناء الجملة العربية: ٢١١

(٢) الأعمال الكاملة: ٦٩٥/١



#### ٤ - قطع النعت.

وقد سبق الحديث عن هذه الظاهرة في شعر محمود حسن إسماعيل، وذلك نحو قوله في قصيدة "القرية الهاجعة":<sup>(١)</sup>

إيه يا قريتي أصيخي لشاد      سكب اللحن في رنين شجي  
شاعر هزه هواك فغنى      لك أنشودة الجمال البهي

فجاءت كلمة "شاعر" في البيت الثاني مرفوعة - وهي نعت لـ "شاد" - على أنها خبر لمبتدأ محذوف، فقطع إلى الرفع؛ لإحداث نوع من التيقظ عند السامع في هذا الموضع، يتضح ذلك عند تنغيم هذه الكلمة تنغيماً ينبئ عن الغرض من القطع هنا، وذلك بالضغط على هذه الكلمة وتمطيط الألف وإطالة الصوت بها. ولو قطع الشاعر إلى النصب كذلك لجاز، ولكنه آثر القطع إلى الرفع في هذا الموضع؛ لأنه بمثابة جملة اسمية تقريرية تفيد رسوخ المعنى وثبوته في ذهن المتلقي.

وقطع النعت أي المخالفة في الإعراب بينه وبين منعوته على النحو السابق وسيلة من وسائل إطالة الكلام فكلمة "شاعر" كلمة واحدة، تقوم مقام جملة، والعلامة الإعرابية هي التي تفرق بين ما إذا كانت هذه الجملة فعلية أو اسمية، فهي فعلية على النصب، واسمية على الرفع.

والكلام مع النعت المتصل، أي على المتابعة في الإعراب بين النعت والمنعوت، جملة واحدة، يكون فيها المنعوت والنعت كالاسم الواحد، أما مع النعت المقطوع فالكلام في قوة جملتين: فعلية على النصب، واسمية على الرفع.<sup>(٢)</sup>

#### ٥ - الاتساع في النعوت الداخلية.

تتداخل النعوت بصور متنوعة، وتتولد منها صور جزئية بالنعت وغيره من الوظائف النحوية، ويعد ذلك صورة من صور الاتساع المتنوعة التي يصنعها النعت في بناء الجملة.<sup>(٣)</sup> وقد لاحظ الدكتور محمد حماسة أن النعت في القصيدة عندما يتنوع ويتعدد ويتداخل، بأن تدخل جملة نعتية في بناء جملة نعتية أخرى، فإن هذه النعوت المكثفة تؤدي إلى أمرين:

"أولهما: طول الجملة وتعقيدها، وذلك لأن النعت من الوظائف النحوية التي يسمح لها نظام اللغة العربية بالتعدد لمنعوت واحد، ولأنه أيضاً من الوظائف التي يمكن أن يتنوع ما يشغلها، فيجوز أن تشغل بالمفرد، أو بالجملة، أو بشبه الجملة. وغير خاف أنه إذا جاء النعت جملة

(١) الأعمال الكاملة: ٥٣/١

(٢) التوابع بين القاعدة والحكمة: ١١٦

(٣) التركيب النعني في العربية: ٧٠



فقد تتضمن في داخل مكوناتها جملة نعتية أخرى، وبذلك تتراكب الجملة الواحدة وتحوي في داخلها أكثر من جملة. وشأن النعت في هذا شأن الخبر والحال أي في التعدد والتنوع. الآخر: مترتب على السابق، وهو أنه عندما تطول الجملة وتتداخل على النحو السالف - بسبب النعت أو غيره - غالباً ما يؤدي ذلك إلى تركيب صورة متماسكة من صور القصيدة<sup>(١)</sup>.

وهذا ما يمكن أن يلاحظ على نماذج كثيرة متنوعة في شعر محمود إسماعيل. من ذلك قوله في قصيدة "بين الله والإنسان"<sup>(٢)</sup>:

إن كنت لا تعرف سر دموعه يذرفها الفقير  
يسقى بها خريفه العطشان في لهائه المرير  
فيزرع الوهم على جفونه بستانه النضير  
.. ثماره دانية القطاف  
.. ظلاله وارفة الضفاف

حيث يتوجه الشاعر بهذه الأبيات إلى الذين دميت جباههم من السجود، وعميت قلوبهم عن الإنسان الفقير، وغفلوا عن سر دموعه المنهمرة، وعبر الشاعر عن ذلك من خلال النعت بالجملة الفعلية (يذرفها الفقير) الدالة على انهمار دموعه واستمرارها. ثم بالجملة الفعلية (يسقى بها خريفه)، وتمتد هذه الجملة بالنعتين الداخليين (العطشان، والمرير)، ويعطف عليها جملة فعلية ممتدة بالنعت الداخلي (النضير) وبالحال، فكلمة "بستانه" منعت بالنسبة لكلمة "النضير" وصاحبة الحال بالنسبة للجمليتين الحاليتين (ثماره دانية القطاف، وظلاله وارفة الضفاف). ومن ثم امتدت الجملة الشرطية المحذوفة الجواب بأكثر من وظيفة نحوية ساعدت كلها في إطالة البناء، كما ساعدت النعوت الداخلية في تشكيل بنية القافية. ومن ذلك أيضاً قوله في قصيدة "تفخة الصور" - مصوراً ما فعله المحتلون الطاغون في أنحاء البلاد -<sup>(٣)</sup>:

كل هذا حصاد طاغين راحوا	يزرعون الخراب في غفلاتك
ويشدون للفناء قيوداً	مثقلت على خطا نهضاتك
شرب الشرق من أساهم عذاباً	أنت تدري لظاه في خطواتك
عبروا لجة البحار لصوصاً	وعدوا كالذئاب في فلوواتك
وأقاموا مجازراً تخجل الدنيا	لأهلها بشط "قناتك"
وأراقوا الدم الزكي! وما سال	بغير الحياة من مهجاتك

والشاعر في هذه الأبيات مشغول بما فعله أولئك المعتدون في البلاد، فوظف النعت للتعبير عن هذه المعاني حتى طالت الجملة به وبما عطف عليه وبما تولد عنه من نعوت داخلية على مدار

(١) الجملة في الشعر العربي: ٨٢

(٢) الأعمال الكاملة: ١٣٥٣/٢

(٣) الأعمال الكاملة: ٩٦٨/٢

اثني عشر بيتاً من أبيات القصيدة. وجاء الشاعر بكلمة "طاغين" نكرة في البيت الأول، وكأنه يعدها لأن تكون منعوتاً لما سيلحق بها من جمل، وتبدأ سلسلة هذه النعوت بجملة فعلية ماضوية دالة على الثبوت والانتفاء (راحو)، يمدّها الشاعر بجملة حالية ذات فعل مضارع تبين دوام إفساد هؤلاء الطاغين في الأرض على غفلة من أهلها، ويعطف على الجملة الحالية جملة فعلية مضارعية ممتدة بالنعت الداخلي (مثقلات). وفي البيت الثالث يكرر الشاعر النعت لهؤلاء الطاغين بجملة فعلية ماضوية تبين مدى معاناة البلاد من أولئك المفسدين، وتمتد هذه الجملة بنعت كلمة (عذاباً) بالجملة الاسمية (أنت تدري نظاه) التي تؤكد إفساد هؤلاء الطاغين في الأرض. ويأتي البيت الرابع نعتاً بالجملة الفعلية الماضوية (عبروا لجة البحار) الممتدة بالحال (لصوصاً) التي تبين كيفية مجيء هؤلاء الأعداء إلى بلادنا، ويعطف على هذه الجملة جملتين فعليتين ماضويتين تمتد ثانيتهما بالجملة الفعلية (تخجل الدنيا لأهوالها) الواقعة نعتاً لـ "مجازراً". ثم يعدد الشاعر بعد ذلك في الأبيات التالية أوجه الفساد الذي طغى في البلاد على يد أولئك الطاغين، فقد سفكوا الدماء، وفتكوا بالنساء وبالشيب وبالأطفال بعد نهب أقواتهم، وروعوا الآمنين، واستباحوا الحرمات، ودنسوا المقدسات. وتمتد الجملة على هذا النحو ويطول بناؤها من خلال النعت ومعطوفاته والنعوت الداخلية التي أفسحت المجال لامتداد الأبيات بها إلى أن يقول:

كل هذا .. وأنت في دورة الأيام      تعدو مستغشياً في سباتك  
تسلم الليل للنهار! وتسعى      بشجون النهار في أمسياتك

فيحذف الشاعر الخبر؛ لأنه يرى أن مقاسد أولئك الطاغين قد بلغت مبلغاً لا يمكن أن تعبر عنه كلمة واحدة. ومع ذلك فإن أبناء البلاد في غفلة عما يحدث حولهم. ومن ذلك أيضاً ما جاء في قصيدة "عاشقة العنكبوت"، حيث يخاطب الشاعر نفسه حينما أحس أنها تريد- في بعض نزواتها- أن تلتصق بذكريات الماضي الذليل؛ فيبرأ منها وينفصل عنها ويرحل إلى عالم جديد قائلاً: (١)

ارجعي أنت .. فإني للسفوح الخضر سائر  
لصباح ليس فيه نظرة من جفن صاغر

ثم يرسم هذا العالم الأفضل الذي يسعى إليه مع الأمة النائرة المتجددة، وذلك من خلال النعوت المتكررة لكلمة "صباح" وما يتولد عنها من نعوت داخلية متعددة أسهمت بشكل واضح في امتداد الجملة وطول البناء. وينساب تيار النعوت الجارف مصوراً سمات العالم المثالي الذي تنزع إليه أحلام الشاعر إذ يقول:

ليس فيه آكل من لقمة بنت سفاح

(١) الأعمال الكاملة: ١١٠١/٢

ولدت مرجومة الأساب من غير كفاح  
\* \* \*

ليس فيه بسمه تجتر أوجاع الضمير  
أو ضمير هالك الإحساس موعود الشعور  
\* \* \*

ليس فيه كلمة ساجدة الحرف مهينه  
خبأت في صدرها وكرأ لحيات الضغينه  
\* \* \*

ليس فيه أذن كذابة السمع شقيه  
يجلد الصوت صداها، وهي بالصوت حفيه  
\* \* \*

ليس فيه قامة تعوج من زور الرياء  
لتحيل السهم قوساً خاشعاً قبل اللقاء  
\* \* \*

ليس فيه أحذب من غير داء في عظامه  
يرضع الذل مع الأنفاس من وقت فطامه  
\* \* \*

ليس فيه راحة تمتد من غاب سحيق  
تنسخ الأفعى على الأسوار عصفور الشروق  
\* \* \*

ليس فيه خالس الفتنة من وجه حيي  
حصنت عذراءه العفة باللحظ الأبى  
\* \* \*

ليس فيه آخذ اللباب شرعاً للتسلق  
كلما أبصر شيئاً راح فيه يتعلق  
\* \* \*

وينسج الشاعر على هذا المنوال ستة وعشرين زوجاً تمثل جملة واحدة ممتدة بالنعى ومدخولاته. يبدأ كل زوج فيها بجملة ناسخة نعتية وما يتولد عنها من نعوت داخلية متعددة. ويمضي في سائر الأبيات يرسم ملامح المجتمع الجديد الذي يتمنى أن نعم فيه القيم النبيلة إلى أن يقول:

ليس فيه واصل يلحق من أكتاف غيره  
فإذا يشبع، يرميه هشيماً حول قبره..  
\* \* \*

ليس فيه من ضباب الكره والأحقاد ذره  
كل دنياه صبابات، وحب، ومسره  
\* \* \*

كل ما فيه يد تسكب للنفس الضياء  
وتحيل الدمع أنغاماً وعطراً ورجاء  
\* \* \*



وهكذا يأتي كل زوج من هذه الأزواج بصفة جديدة، فبدا كما لو كان مستقلاً عن الآخر، وقد ساعد الشكل في ذلك؛ حيث جاء كل زوج على قافية تخالف بقية القوافي، بالإضافة إلى العلامات التي وضعها الشاعر فاصلة بين الأزواج، وكأنه يريد أن يقول: إن تحقق معنى واحد من هذه المعاني يضمن السلامة للمجتمع ومن فيه. إلا أن هذه الأزواج مترابطة في عمقها ترابطاً رأسياً محكماً، وقد اعتمد الشاعر في ترابط الأبيات وتماسكها على الوظيفة النحوية الدلالية للنعت من خلال تكرار الفعل (ليس في مطلع كل زوج، وكذلك الضمير في قوله: "فيه". إلا أن التكرار كان في الشكل الصياغي فحسب؛ لأن معنى كل زوج مخالف لما قبله، ومن ثم فهو تكرار تأسيسى، يؤسس به الشاعر معنى جديداً مضافاً إلى ما قبله من معانٍ تتآزر جميعاً في توضيح ملامح المجتمع الجديد الذي يصبو إليه.

وقد أدت هذه النعوت المكثفة إلى طول الجملة وتعقيدها من خلال تعدد النعت لمنعوت واحد وهو "صباح"، وما ترتب على ذلك من نعوت داخلية شكلت صوراً جزئية متنوعة أدت إلى إحكام البناء وتماسكه نحو: "بنت سفاوح"، ولدت مرجومة الأساب، تجتر أوجاع الضمير، هالك الإحساس، موعود الشعور، ساجدة الحرف، مهينة، كذابة، شقية، تعوج، يرضع الذل، يلحق من أكتاف غيره، ...".

وبهذه النعوت الداخلية المتسعة يصل الشاعر إلى العالم المثالي الذي يصبو إليه، وهو عالم الصبايات والحب والمسرات والإخاء والوئام.

## ٦- تكرار النعت لمنعوت واحد.

النعت من الوظائف التي يسمح النظام اللغوي بتعددتها، "والمقصود بالتعدد هنا أن يكون بغير وسيلة التشريك بواسطة حرف العطف بطبيعة الحال، فهذه توجد في كل وظيفة نحوية تتقبل ذلك، ولأن شرط التعدد عدم الاقتران بالعاطف كما يقولون"<sup>(١)</sup> وهذا التعدد مرهون بحاجة السياق إليه، وذلك وفقاً لقدرة الشاعر الإبداعية التي لا تعمل بطريقة واحدة كل مرة،<sup>(٢)</sup> بمعنى أن هناك قصائد في شعر محمود حسن إسماعيل كان محورها التركيب النعتي كقصيدة "زهري"<sup>(٣)</sup>، و "التائهة"<sup>(٤)</sup>، و "شعر"<sup>(٥)</sup> فقد شكل التركيب النعتي المعمار اللغوي لهذه القصائد، بصورة جعلت هذا التركيب مفتاحاً للدخول إلى عالم هذه القصائد. ومن جهة أخرى فقد خلت

(١) بناء الجملة العربية: ٦٨

(٢) الجملة في الشعر العربي: ٨٤

(٣) الأعمال الكاملة: ١٥٧/١

(٤) السابق: ١٣٢٥/٢

(٥) السابق: ٣٨٥/١



بعض القصائد من النعوت تماماً كقصيدة "سبحان الله"،<sup>(١)</sup> أو ندرت فيها النعوت كقصيدة "تداء العطر"<sup>(٢)</sup> التي لم يرد فيها النعت إلا مرة واحدة.

وتكرار النعت لمتعوت واحد له صور متعددة في شعر محمود حسن إسماعيل، فتارة تكون هذه النعوت المكررة مفردة نحو قوله في قصيدة "الله والجبل":<sup>(٣)</sup>

وجفون من ضياء الله دارت مسبلات  
ونفوس قانتات تائبات عابدات  
ذائبات في رحيق النور نشوى فانيات  
عاشقات منبع الطهر منار الكائنات  
سيد الدنيا، شفيع الحق، سر الرحمات!

فامتدت هذه الجملة من خلال النعوت المكررة لكلمة "نفوس"، فقد بلغت سبعة نعوت مفردة، بالإضافة إلى نعت معمول النعت السابع، أي نعت كلمة "منبع" الواقعة مفعولاً به لاسم الفاعل "عاشقات" بأربعة نعوت، وبذلك بلغت النعوت في هذه الجملة أحد عشر نعتاً أدت جميعها إلى امتداد الجملة وإطالة بنائها.

وتارة أخرى تكون هذه النعوت متنوعة بين المفرد والجملة وشبه الجملة نحو قول الشاعر في قصيدة "صوتها في ضميري":<sup>(٤)</sup>

رفت على فمها المسحور أغنية  
قدسية حملت من ثغر فاتنتني  
حزينة صرخت شوقاً لمحزون  
صوتاً من الذكر الأولى يناديني

فقد نعت الشاعر كلمة "أغنية" بالنعت المفرد "حزينة"، ثم بالجملة الفعلية الماضوية "صرخت..". ثم بالمفرد "قدسية"، ثم بالجملة الفعلية الماضوية "حملت من ثغر فاتنتني صوتاً" وتمتد هذه الجملة بنعت كلمة "صوتاً" بالجملة الفعلية المضارعية "يناديني". وبذلك تمتد الجملة ويطول بناؤها من خلال تكثير النعت لمتعوت واحد.

وهكذا أدى النعت - باعتباره وظيفة نحوية لها أثرها - دوراً هاماً في بناء الجملة وامتدادها في شعر محمود حسن إسماعيل، وتمكن الشاعر من توظيف الخصائص النحوية الدلالية للنعت وفقاً لحاجة السياق إلى ذلك، بصورة تخدم رؤيته الفنية الخاصة.

(١) السابق: ١٧٨٣/٤

(٢) السابق: ١٢٣١/٢

(٣) السابق: ١٧٤١/٤

(٤) السابق: ٢١٤/١

## المبحث الثاني: دور التركيب العطفى في إطالة بناء الجملة.

### أولاً: دور العطف في التماسك النصي.

يقوم العطف بدور مهم في تماسك النص وترباط أجزائه، وذلك من خلال حروف العطف التي تتماسك بها الجمل وتتلاحم مفرداتها. ولم يكن التماسك العطفى ناتجاً عن وجود حرف العطف وحده؛ إذ يقوم حرف العطف مع التطابق في العلامة الإعرابية بالدور العظيم في ترباط المعطوف بالمعطوف عليه.<sup>(١)</sup> ونظراً لأن حروف العطف تكتسب معانيها في الغالب بناءً على السياق الذي توجد فيه هذه الحروف، كان من الطبيعي أن تكون هناك علاقة ما تربط بين المعطوف والمعطوف عليه، وهي الجهة الجامعة التي أبحاث العطف بينهما،<sup>(٢)</sup> والتي يكون الربط بالعطف فيها كشأن الربط في كل أحواله "توسط بين كمالين: كمال الارتباط، وكمال الانفصال، ويعني هذا أن الربط بالعطف يعد قرينة على انعدام الارتباط وانعدام الانفصال بين المتعاطفين، فدلالته على انعدام الارتباط ناشئة من أدائه معنى المغايرة، ودلالته على انعدام الانفصال ناشئة من العلاقة السياقية التي ينشئها كل حرف، حسب معناه الوظيفي وقرائن السياق".<sup>(٣)</sup>

ويربط العطف - باعتباره وسيلة للربط - بين المفردات، وبين المفرد والجملة، وبين الجملة والجملة، وبين عدة جمل.<sup>(٤)</sup>

فمثال الربط بين المفردات قوله تعالى: ﴿هُوَ الْأَوَّلُ وَالْآخِرُ وَالظَّاهِرُ وَالْبَاطِنُ﴾ [الحديد/٣] فالواو ربطت بين المفردات "الأول" و"الآخر" و"الظاهر" و"الباطن" لتجعلها جملة تامة متماسكة بعد أن كانت مفردات متباعدة. ومن ذلك قول محمود حسن إسماعيل في قصيدة "دمعة وفاء":<sup>(٥)</sup>

غمر الشكل روحه بعماء وشقاء ووحشة وديا جر  
ومثال الربط بين المفرد والجملة قوله تعالى: ﴿أَوَلَمْ يَرَوْا إِلَى الطَّيْرِ فَوْقَهُمْ صَفَاتٍ وَيَقْبِضْنَ﴾ [الملك/١٩] ومنه قول الشاعر في قصيدة "اللاجئون":<sup>(٦)</sup>

إن لم تذقه الردى هوناً.. فرحمتها  
وذلك بعطف "تنحسر" على المصدر المؤول من (أن تبتذر).

(١) بناء الجملة العربية: ١٩٣

(٢) علم اللغة النصي: ٢٥٩/١

(٣) نظام الارتباط والربط: ٢٠٠، ٢٠١

(٤) معايير النصية، دراسة في نحو النص: ٧٥

(٥) الأعمال الكاملة: ٣٦٢/١

(٦) السابق: ١٣٤٧/٣

ومثال الربط بين الجملة والجملة قوله تعالى: ﴿أَأَمِنْتُمْ مِّنْ فِي السَّمَاءِ أَنْ يَخْسِفَ بِكُمُ الْأَرْضَ فَإِذَا هِيَ تَمُورُ أَمْ أَمِنْتُمْ مِّنْ فِي السَّمَاءِ أَنْ يُرْسِلَ عَلَيْكُمْ حَاصِبًا﴾ [المك/١٦، ١٧] ومن ذلك قول محمود حسن إسماعيل في قصيدة "قصة ظلام":<sup>(١)</sup>

صرع القوم! أم دهتهم خبيئه؟ صيروا حكمة السماوات عارا ..

وذلك على حذف همزة الاستفهام.

ومثال الربط بين عدة جمل قوله تعالى: ﴿إِذَا الشَّمْسُ كُوِّرَتْ وَإِذَا النُّجُومُ انْكَدَرَتْ ... عَلِمْتَ نَفْسٌ مَّا أَحْضَرْتَ﴾ [التكوير/١-١٤] فبهذه "الواو" العاطفة بين الجمل، وبجملة جواب الشرط التي تأتي بعد ثلاث عشرة آية متعاطفة بالواو ينسبك النص.<sup>(٢)</sup> ومن ذلك قول محمود حسن إسماعيل في قصيدة "القدس تتكلم":<sup>(٣)</sup>

... مهما تمادى الليل في عدائي  
أو أزهق النور على أشلائي  
أو لوث التيه خطا ضيائي  
أو أخرس البغي صدى دعائي  
أو هدم الشر ذرا بنيائي !!  
.. سيزحف النور إلى قبائلي  
ويسترد طهره تـرـابي  
ويورق السلام في أعتابي!

فتتوالى المعطوفات على جملة الشرط بـ "أو" التي أفادت التنويع والربط بين هذه الجمل المتعاطفة إلى أن يأتي الجواب في البيت السادس، وبذلك ينسبك النص. ومن ثم يسهم العطف بدور كبير في تماسك النص وترابط أجزائه من خلال حروف العطف.

(١) الأعمال الكاملة: ٨٥٣/٢

(٢) معايير النصية: ٧٦

(٣) الأعمال الكاملة: ١٥٥٦/٣

## ثانياً: محورية العلاقة العطفية في شعر الشاعر.

العطف من الوظائف النحوية التي يسمح النظام اللغوي بإطالة الجملة من خلاله، وذلك بتكرار حرف العطف أكثر من مرة وتنويعه. وهذا مرهون بحاجة السياق إليه، وذلك وفق ما تقتضيه قدرة الشاعر الإبداعية. فهناك قصائد كان محورها التركيب العطفى، أي أن العطف كان الأداة التي بني محمود حسن إسماعيل بعض قصائده بها، كقصيدة "سيناء"،<sup>(١)</sup> و "طير من الشرق"،<sup>(٢)</sup> و "أغنية من الكوخ"،<sup>(٣)</sup> ومن جهة أخرى ندر التركيب العطفى في بعض قصائده كقصيدة "تشيد الجلاء"،<sup>(٤)</sup> و "الملاك النائم"،<sup>(٥)</sup> و "الحمد لله".<sup>(٦)</sup>

وقصيدة "أغنية الكوخ" التي بني الشاعر معمارها على العطف يقول في مطلعها:<sup>(٧)</sup>

إن رأيت النور مذعور الخطى نحو المغيب  
ورأيت الطير ينعاه لأوراد الكثيب  
ورأيت العطر نعان على الأيك الرطيب

وهكذا تتوالى الجمل المعطوفة على جملة الشرط قبل استكمال الجواب، وتمتد كل جملة معطوفة بمفيداتها، وما يلحق بها من تراكيب نعتية إذ يقول:

ورأيت النهر سراً، ذاب في الصمت الرهيب  
ورأيت الشمس لا شمس سوى طيف الغروب  
ورأيت الليل قديساً تهادى للغيوب  
غامض الأسرار، يحكي ستره نعش الذنوب

وبذلك تطول جملة الشرط وتمتد إلى سبعة أبيات مترابطة بالواو العاطفة، إلى أن تأتي جملة الجواب فينسبك النص بها، وذلك في قوله:

فاتظري تهوية الوادي، ونادي: يا حبيبي!  
تشرق الدنيا، ويندى جوها من كل طيب  
وتهل الفرحة الكبرى على قلبي الكئيب  
ويعود الأمل الهارب لي عود الغريب!

وقد طالت جملة جواب الشرط المتضمنة شرطاً محذوفاً تقديره: فإذا نظرت وناديت تشرق الدنيا...، ويعطف الشاعر على جواب (الشرط المحذوف) ثلاث جمل تمتد إلى ثلاثة أبيات. وبهذا امتدت الجملة الشرطية بأجزائها الثلاثة إلى أحد عشر بيتاً من خلال التركيب العطفى.

(١) الأعمال الكاملة: ١٥٢٣/٣

(٢) السابق: ١٠٤٣/٢

(٣) السابق: ١٢١٧/٢

(٤) السابق: ١٠٦١/٢

(٥) السابق: ١٢١٩/٢

(٦) السابق: ١٧٧٩/٤

(٧) السابق: ١٢١٧/٢



وبعطف الشاعر على الجملة الشرطية السابقة جملة شرطية تمتد كذلك إلى ثلاثة عشر بيتاً  
تختلف قافيتها عن سابقتها إذ يقول:

وإذا ما الفجر أضفى نوره فوق التلال  
وزكت منذنة الناسك من عطر الهلال  
وإلى الله دعا الداعي بظهر وابتهاال

وتتتابع المعطوفات على جملة الشرط فتتد إلى تسعة أبيات إلى أن تأتي جملة الجواب ممتدة  
إلى أربعة أبيات تكتمل بها أركان الجملة الشرطية الثانية.

وهكذا قد بنى الشاعر قصيدته من جملتين شرطيتين متعاطفتين بالواو. فبدأت العلاقة العطفية  
محوراً مهماً في بناء هذه القصيدة، كما أدت هذه العلاقة إلى تماسك الأبيات وترابطها في بناء  
محكم مكون من جملتين شرطيتين ممتدتين على مدار أربعة وعشرين بيتاً.

وكذلك شكل التركيب العطفى البناء اللغوي في قصيدة "سيناء" التي يقول الشاعر في  
مطلعها: (١)

.. ولو غافلتني مقادير غيب،  
على وجهها صيحة للنزوح!  
.. وشقت دروبي جنازاتها،  
بعطر، شذاه زوال يفوح!  
.. ولو شطر الدهر إصغاء روي،  
وصب الهمود لناي الجريح!

والقارئ لهذه الأبيات يحس بعدم الانسجام لمذلولات هذه الكلمات، وأن التراكيب عازفة  
عن أداء ما يناط بها من مهام، فلا الشرط يبحث عن جواب، ولا حرف العطف يتكئ على  
معطوف عليه، إذ يبدأ الشاعر قصيدته بحرف العطف؛ ليوحى أن الخطاب مستمر في النفس  
قبل البدء في القصيدة كما هو مستمر بعدها من خلال هذه الجمل المتعاطفة، (٢) إذ يقول:

.. ولو عشت الهم تحت ضلوعي  
وظل على رنتيها ينوح!!  
.. ولو قفزت من دمي آهة  
مسمرة كصليب المسيح!  
.. ولو جسدت نفسها حيرتي  
أبائيل جن بمهوى سفوح  
.. ولو جدلت من عروقي سياط  
وظلت بها لعناتي تصيح،  
.. ولو كلم الموت أنهار صمتي

(١) الاعمال الكاملة: ١٥٢٣/٣

(٢) في قضايا الشعر ونقده: ١٩٨

وأصغى سكوني لنهش الفحيح،

وهكذا تتوالى المعطوفات على جملة الشرط، وليس علينا أن نبحث عن جواب لكلمة "لو" التي تكررت في القصيدة إحدى عشرة مرة متتالية على مدار ثلاثة عشر بيتاً، وكأنها كواكب يوسف في رؤياه، قبل أن تلتقي بمؤشر لفحوى غممة الأداة،<sup>(١)</sup> إذ يقول:

لأتبت ذاتي وأرجعتها  
من العدم الهاجع المستريح  
ظوامئ ترضعن وهم العبير  
وترعشن كل جماد، وروح..

وهنا يتعمد الشاعر أن يحدث نوعاً من الخلطة في التركيب اللغوي: "ظوامئ ترضعن وهم العبير"؛ إذ ترتبك أطراف هذا التركيب بالمقياس النثري، فكلمة "ظوامئ" - وهي جمع - ليس لها مراجع سياقية في التركيب السابق عليها إلا كلمات مفردة، ومن ثم فإن الاتساق النحوي النثري لا يستقيم، ولكن مناخ وجود "الجن" الصريح في الأبيات يؤهله إلى أن يتحدث - دون معادل نثري - عن سيناء والمقبرة الكبرى والجرح الظامئ لعام ١٩٦٧م،<sup>(٢)</sup> فضلاً عن أن هذا مما يتاح للشاعر أن تتسع حركته من خلاله.

ثم تتوالى بعد ذلك المعطوفات على هذا الجواب فيقول:

.. وجنتك .. من كل حي،  
ومن كل ميت،  
ومن كل لحن ذبيح!!  
أناديك ..  
.. أنت النداء الوليد،  
لسمع ترنم فيه ضريح!!

وهكذا كان العطف عنصراً مهماً من عناصر البناء في هذه القصيدة، بل كان النسيج الذي نسج الشاعر أبياته من خلاله حتى انسبكت القصيدة على هذا النحو.

---

(١) في قضايا الشعر ونقده: ١٩٩

(٢) انساب: ٢٠١

### ثالثاً: وسائل امتداد الجملة بالتركيب العطفى فى شعر الشاعر.

يؤتى بالتركيب العطفى وفقاً لما يقتضيه السياق من معان تكتسب من حروف العطف، وتكون هذه المعاني مترتبة على السياق ذاته؛ لأن الأدوات لا تتبع من الخارج، وإنما تكشف من داخل النصوص، فالنصوص خالقة أدواتها، ومن ثم تفتح هذه الأدوات معالم لا تستطيعها سواها.<sup>(١)</sup>

وقد يؤدي التركيب العطفى إلى امتداد الجملة وإطالة بنائها، وذلك مرهون بحاجة السياق إليه ولهذا صور فى شعر محمود حسن إسماعيل، منها:

#### ١ - عطف اسم على اسم لا يكتفى الكلام به.

وهذا مما تنفرد به "الواو" من بين سائر حروف العطف، وذلك نحو قولك: "اختصم/ تضارب/ اصطف زيد وعمرو"، و "سواء زيد وعمرو"، و "جلست بين زيد وعمرو". فالمعطوف عليه فى هذه الأمثلة لا يكتفى به؛ إذ الاختصام والتضارب والاصطفاف والمساواة والبينية من المعاني النسبية التي لا تقوم إلا باثنين فصاعداً.<sup>(٢)</sup> ومن ذلك قول محمود حسن إسماعيل فى قصيدة "حين أطرقت":<sup>(٣)</sup>

سلوة الذنب بالشيء السمينه  
بين رجس، وغفلة، وضغينه

يتسلى بنا الوجود .. ولكن  
ونغنيه ملهمين حيارى

وكذلك قوله فى قصيدة "تهر النسيان":<sup>(٤)</sup>

شذا النور أو لظى البركان  
سيان سكنتي أو بياني

ونسيت السلام والحرب سيان  
ونسيت الهدوء والضجة الهوجاء

وذلك على أن "أو" العاطفة فى البيتين بمعنى "الواو" التي للمصاحبة.

وكذلك قوله فى قصيدة "راهب التخيل":<sup>(٥)</sup>

سواء صعاليك الورى والقيصر

هو الموت ساق فوق أعتاب حانه

#### ٢ - عطف الشيء على مرادفه.

وقد سبق الحديث عن هذه الظاهرة فى شعر محمود حسن إسماعيل، ومنها قوله فى

قصيدة "من أغاني البائسين":<sup>(٦)</sup>

(١) صوت الشاعر القديم: ٦

(٢) التوابع بين القاعدة والحكمة: ٢١٥

(٣) الأعمال الكاملة: ٢٤٩/١

(٤) السابق: ٨١٨/١

(٥) السابق: ٤١٧/١

(٦) السابق: ٥٢٢/١

جل من أنشا، وسوى، وبني

كعبة للبر صيداء العسلا

وقوله في قصيدة "أحزان الغروب":<sup>(١)</sup>

ولم يدنس بإثم فيه أو حوب

عف الهوى لم يرغ في لحنة وذر

فالإثم والحب واحد، وكذلك الأفعال (أنشا، وسوى، وبني)، وهذا مما ساعد في امتداد الجملة، وفي ذلك تقوية للمعطوف عليه وتأکید له، إذ إن المعطوف بمثابة تكرار للمعطوف عليه، والتكرار عموماً لتقوية المعنى وتأكيده.

### ٣- تكرار حرف العطف.

يتكرر حرف العطف، فيؤدي إلى توالي المعطوفات التي تطول بها الجملة، وذلك على حسب ما يقتضيه السياق. ومن ذلك قول محمود حسن إسماعيل في قصيدة "نهر النسان":<sup>(٢)</sup>

وانسياني فقد نسيت زماني!  
والأحلام والفن والرؤى والأغاني  
باهت الظل حائراً في جنائي  
أزجت الجن خطوها في كياني  
كهشيم على تراب الزمان

اسقياني من خمرة النسيان  
ونسيت الشباب والسحر  
ونسيت المني وكانت شعاعاً  
ونسيت الأسى وكان رياحاً  
ونسيت الأيام حتى تلاشت

وهكذا تعد "الواو" العاطفة الأداة التي ينسج الشاعر بها أبياته فتتوالى بها المعطوفات على هذا النحو، وتمتد الجملة من خلال هذا العطف المكرر وتكرر الفعل المعطوف "نسيت" ما يقرب من ست وعشرين مرة على مدار الأبيات. وهو بهذا التكرار كأنه يضع يد القارئ على الفكرة المتسلطة عليه، وهي فكرة النسيان التي تسيطر وتلح على فكر الشاعر أو شعوره، ومن ثم فهو لا يفتأ يذكر الفعل الدال عليها في مطلع كل بيت. ويلاحظ أن هذه الفكرة هي رغبة داخلية لدى الشاعر بانته من خلال طلبه في البيت الأول أن يسقى من خمر النسيان لينسى كل شيء حوله، بل إنه قد نسي بالفعل من خلال الصياغة الماضوية للفعل الدالة على الثبوت والانتها. فقد نسي الجمال والعبير، والندى، والأنسام، والربيع والخريف، والأكواخ والقصور، والنعيم والبؤس، والسلام والحرب، والهدوء والضجة، والحياة والفناء، والنسيان والذكر حتى صار وهما في خاطر النسيان. إذ يقول:

لبنى الطير لم ترق في دنان  
صلاة الطيور للغدران  
والطير والهوى والأمان  
فسجته شيبة الأغصان  
داميات تلفعت بالدخان

ونسيت الندى وقد كان خمراً  
ونسيت الأنسام تنقل في المرج  
ونسيت الربيع وهو نديم الشعر  
ونسيت الخريف وهو صبا مات  
ونسيت الأكواخ وهي قلوب

(١) الأعمال الكاملة: ١٢٥/١

(٢) السابق: ٨١٧/١



ضاحكات البلى من البهتان  
نفخت نذره يد الشيطان  
هادم يرصد الفناء لبانى

ونسيت القصور وهي قبور  
ونسيت الحياة وهي رماد  
ونسيت الفناء وهو بجسمي

إلى أن يقول:

ونسيت النسيان والذكر حتى صرت وهما في خاطر النسيان

وهكذا تطول الجملة بتكرار حرف العطف مع الفعل المعطوف في أول كل بيت تكراراً يتعلّق تعلقاً مباشراً ببناء القصيدة العام، وقد جاء اللفظ المكرر متين الارتباط بالسياق، وما بعده قد لقي عناية الشاعر الكاملة، وذلك بتقييد الفعل "نسيت" بالمفعول به المقيد بالجملة الحالية. ومن ثم جاء التكرار بصورة تعمل على تكثيف الدلالة رأسياً، وتؤثر في البنية الإيقاعية من خلال توزيع الألفاظ المكررة على أبعاد متساوية في الأبيات، كما توحى بالرغبة العارمة لدى الشاعر في تجرده من كل ما حوله لزمان محجب عنه.

ومن نماذج طول الجملة بتكرار "أو" العاطفة قول الشاعر في قصيدة "النفس والخطيئة"<sup>(١)</sup>

ما زلت أدعو الله عمراً ثانياً لجسدي  
أعيد فيه سيرة للروح منذ مولدي  
نقية من كل ما يقضني في مرقد  
برينة من كل ما يشوى الروى في خلدي  
ويجعل الإيمان في نفسي غريب البلد  
يعيش كالضوء السجين في سكون المعبد  
تديره أغلاله، لغاية لم توجد  
معذباً، كأنه سريرة المضطهد

والشاعر هنا يستحضر حال النفس ساعة انتزاع الروح منها، فإنها تدعو الله عمراً ثانياً تعيد فيه سيرة للروح نقية بريئة مما يجعل الإيمان غريباً معذباً كأنه سريرة المضطهد. ويعطف الشاعر على هذا التركيب النعني المبدوء بالأداة الدالة على التشبيه (كأنه سريرة المضطهد) بـ "أو" العاطفة الدالة على تنويع التشبيهات المتلاحقة، إذ يقول:

أو ظامئ إلى سراب ظامئ مصفد  
أو طائر، على خريف هالع مبسدد  
صب الأسى في نايه أنين حلم أسود  
يطفر من قضبانه كمستغيث مقعد  
أو طارق أسرار باب في الظلام موصد

يصبر، ثم يمحي في اليأس والتردد..  
أو سابح في لجة مطمورة بالزبد  
في جيب إعصار على الأفق يتيم الرشيد

وهكذا تتولى التشبيهات من ظامئ إلى السراب، إلى طائر مبدد بالخوف، إلى طارق في الظلام، إلى سابح في لجة مطمورة بالزبد، إلى حائر ينام بنار الشك ويتوسد بها، إلى تائب لله، إلى راحل لم يزود بغير التيه؛ فتطول الجملة من خلال هذه التشبيهات المتلاحقة المترابطة بحرف العطف "أو" الذي يعد الركيزة الأساسية التي اعتمد عليها الشاعر في هذا التنويع. وهذه سمة مميزة لشعر محمود حسن إسماعيل، حيث تأتي عنده التشبيهات المتتابعة معطوفة بعضها على بعض حيناً، وبدون عطف حيناً آخر، والغاية واحدة في كلتا الحالتين، وهو تأكيد معنى واحد، أو إحساس معين.<sup>(١)</sup> وتفسير ذلك أن الشاعر عندما يعكف على ذاته "يسلم نفسه إلى عالم رحب فسيح، عامر بالمشاعر التي يتعذر وصف بعضها أحياناً بوصف واحد محدد، وحينئذ ينشط خياله، ويلتقط كل ما يمكن التقاطه من العناصر والصفات؛ لينقل إحساسه في الموقف الخاص، بإيقاعه ومذاقه، ودرجات ألوانه؛ ومن ذلك تتولد التشبيهات المتتابعة".<sup>(٢)</sup>

وكذلك أدت "أم" العاطفة إلى امتداد الجملة، نحو قول الشاعر في قصيدة "زهرة من عذاب":<sup>(٣)</sup>

ومضت في سواده المر تعطي	ألقالم ير الضياء مثيله
زهرة؟ أم تميمة لكفاح الرق؟	أم قصة الفداء الطويله؟
أم نشيد الأيام؟ أم ثورة الإلهام؟	أم غضبة الحياة الذليله؟
أم دعاء الأحرار؟ أم قسم الثوار؟	أم توبة الليالي "جميله"!!

حيث كرر الشاعر "أم" العاطفة ثماني مرات في الأبيات الثلاثة، وتتابع المعطوفات بتكرارها تفسيراً لهذا الألق الذي لم ير مثيله، وهو ألق الحرية الذي تحقق بتضافر المعاني المتعاطفة بـ "أم".

وهكذا كان للتركيب العطفى دور كبير في امتداد الجملة وإطالة بنائها، من خلال تكرار "حرف العطف" الذي ساعد في تنويع الصور الجزئية، وتتابع التشبيهات على نحو أثرى البناء بالدلالة، وزاد من تماسك النص وسبكه.

(١) قراءة الشعر وبناء الدلالة: ٦٦

(٢) السابق: ٦٧

(٣) الأعمال الكاملة: ١٠٤٨/٢

## **الفصل الخامس**

**دور التركيبين النعتي والعطفی**

**في بناء الصورة الشعرية**





## مدخل:

أسهم كل من التركيب النعني والتركيب العطفى بدور بارز في تشكيل الصورة الشعرية في شعر محمود حسن إسماعيل.

ولم أتناول في البحث الحديث عن مفهوم الصورة الشعرية لدى الشاعر، ولا مميزاتها، ولا عيوبها؛ لأن هذه القضايا بعيدة عن الدرس النحوي وأقرب منه إلى الدرس الأدبي والبلاغي والنقدي. بالإضافة إلى أنه قد تمت دراستها بصورة موسعة من قبل كثير من الدارسين.<sup>(١)</sup> وإنما اقتصرنا دراستي لدور التركيبين النعني والعطفى في تشكيل الصورة الشعرية على ثلاثة محاور:

### المحور الأول:

هو شاعرية الألوان في التركيبين النعني والعطفى، وذلك لأن الألوان ظاهرة أسلوبية لافتة في شعر محمود حسن إسماعيل، وتأتي أهميتها من كونها تمثل جانباً مهماً من معجم الشاعر الذي تعامل معه لإنتاج تراكيبه ودلالاته.

### المحور الثاني:

وهو دور التناص القرآني في تركيب الصورة الشعرية من خلال التركيبين النعني والعطفى، وذلك باعتبار أن التناص القرآني قوة إيحائية عليا تدعم النص، وتضفي عليه من التقديس والإلهام ما يجعله أشبه بالوحي المنزل من السماء، وهذا ما يناسب ذاتية الشاعر المتفردة.

### المحور الثالث:

وهو دور المجاز في تركيب الصورة الشعرية من خلال التركيبين النعني والعطفى، وذلك لأن التعبيرات المجازية لا تبنى إلا من خلال العلاقات النحوية بين المفردات في التراكيب.

---

(١) انظر: التصوير الفنى في شعر محمود حسن إسماعيل: د. مصطفى السعدني، و شعر محمود حسن إسماعيل دراسة فنية: د. محمد على هداية، و الجانب الإسلامى في شعر محمود حسن إسماعيل: ماجستير لحسان محمد الشناوي- كلية اللغة العربية- جامعة الأزهر ١٤١٠هـ - ١٩٩٠م، و محمود حسن إسماعيل شاعراً: دكتوراه لسعد مهني سعد شحاته- كلية اللغة العربية- جامعة الأزهر، و محمود حسن إسماعيل مدخل إلى عالمه الشعري: د. عبدالعزيز الدسوقي- دار المعارف، و محمود حسن إسماعيل بين الأصالة والمعاصرة: د. صابر عبدالدايم، دار المعارف.

## المبحث الأول: شاعرية الألوان في التركيبين النعتي والعطفی.

لقد جعل اللون سمة مميزة للأشياء في حياتنا، فهو وسيلة من وسائل الإدراك لحقائق الأشياء، وذلك لأن ألوان الأشياء هي المظاهر الحسية التي تحدث توتراً في الأعصاب، وحركة في المشاعر.<sup>(١)</sup> فهي مثيرات حسية تؤثر في مشاعر الناس لاسيما الشعراء، حيث إن "الشاعر .. يحب هذه الألوان .. ويحب اللعب بها، غير أنه ليس لعباً لمجرد اللعب، وإنما هو لعب تدفع إليه الحاجة إلى استكشاف الصورة أولاً، ثم إثارة القارئ أو المتلقي ثانياً".<sup>(٢)</sup>

وقد تنبه البلاغيون العرب لظاهرة اللون وقيمتها التعبيرية، وسموها "التدبيج" كما جاء في كلام ابن أبي الإصبع المصري في تحرير التحبير "وهو أن يذكر الشاعر أو الناثر ألواناً يقصد الكناية بها أو التورية بذكرها عن أشياء من مدح أو وصف أو نسيب أو هجاء أو غير ذلك من الفنون، أو لبيان فائدة الوصف بها".<sup>(٣)</sup>

وقد جاءت الألوان في شعر محمود حسن إسماعيل أشعة مضيئة للنص الشعري، تستشرف من خلالها عالم الشاعر المتفرد، ليس باعتبارها قيمة تشكيلية فحسب، وإنما باعتبار أنها تمثل دوراً بارزاً في إنتاج الدلالة، ومن ثم في إنتاج الشعرية ذاتها. فهي تطلعننا على عالم غريب فيه الألحان بيضاء، والقصيدة خضراء، والكلام أخضر الحرف، والوحدة سوداء، والظلال صفراء، والغناء أسمر اللحن. وهكذا تتمازج الألوان في أشكال غريبة، وتتداخل تداخلاً فنياً لكي تشكل عالم الشاعر الذي يبدو خارقاً.

### أولاً: شاعرية الألوان في التركيب النعتي.

احتل النعت مكاناً بارزاً من بين غيره من الوظائف النحوية التي شكلها محمود حسن إسماعيل بالألوان. وفيما يلي جدول إحصائي يبين الألوان المنعوت بها في شعر الشاعر ونسبة كل منها:

اللون	الأبيض	الأخضر	الأسود	الأصفر	الأحمر	الأزرق	الأسمر
عدد مراته في شعر الشاعر	٣٤	٣١	٢٨	٤	٤	١	١
نسبته المئوية	٣٣,٠%	٣٠,١%	٢٧,٢%	٣,٩%	٣,٩%	٠,٩٧%	٠,٩٧%

(١) الشعر العربي المعاصر: د. عز الدين إسماعيل ١١١

(٢) السابق: نفسه.

(٣) تحرير التحبير لابن أبي الإصبع المصري: ٥٣٢

ومن خلال هذا الجدول يتبين أن الشاعر قد نعت بالألوان في مائة وثلاثة مواضع. احتل النعت باللون الأبيض أعلى نسبة في ذلك. وكان للونين الأزرق والأسمر أقل نسبة، حيث لم ينعت بكل منها إلا مرة واحدة. وفيما يلي تفصيل ذلك:

### سياق النعت باللون الأبيض

جعل اللون الأبيض رمزاً للطهارة والنقاء والصدق، وهو يمثل "نعم" في مقابل "لا" الموجودة في الأسود.<sup>(١)</sup>

وقد دار النعت باللون الأبيض في شعر محمود حسن إسماعيل بين المفردات المادية والمعنوية. وتعامل الشاعر مع عناصر من طبيعتها أن توصف بالبياض، ومن ذلك قوله في قصيدة "كنز الذهب الأبيض":<sup>(٢)</sup>

فارتدت برنسها من ذهب أبيض توج هامات الضياع

فمع أن الذهب يضرب به المثل في نقاء صفوته، إذ يقال: "أصفر من الذهب"، إلا أن منه ما هو أبيض، وإن كان الشاعر قد خرج عن الدلالة الوضعية للذهب هنا، حيث إنه لم يرد وصف الذهب، وإنما أراد أن يعبر عن القيمة الرفيعة للقطن وهو ما اشتهرت تسميته بين الناس بالذهب الأبيض نظراً لقيمته، وهذا ما أصر الشاعر على إظهاره من خلال عنوان القصيدة الدال على ذلك. وبهذا جاء البياض هنا دالاً على زهرة القطن، وجاء إلصاق هذه الصفة (أبيض) بالموصوف (ذهب) دالاً على قيمتها الرفيعة.

كما جاء النعت باللون الأبيض دالاً على نقاء وصفاء زهرة القطن، وذلك في قول الشاعر في قصيدة "القرية الهاجعة":<sup>(٣)</sup>

وزها القطن وارتدى حلة بيضاء كالطهر في جبين نبي

حيث إن تأمل الشاعر لها جعله يحس بما فيها من دلالة على الطهر والنقاء والأمل المتجدد. والشاعر مفتون بالطبيعة - كما سبق - وهو ممن أفاضوا في وصف مظاهرها حتى إنه ليصف نبات "العليق" في تسلقه والتفافه بعيدان القمح، إذ يقول في قصيدة "سنبله تغني":<sup>(٤)</sup>

وحببنا العليق فوق في كأسه البيضاء تحكي مدهسا شوقاً ليحسوسو  
عاشقاً لثم شعوري حلم الطفل الغريير  
هالة الضوء المنيسر!

(١) انظر زنتون: -، بحث مختصر عمر ١٨٥/

(٢) الأعمال الكاملة: ٢٦/١

(٣) السابق: ٥٦/١

(٤) السابق: ٧٤/١

أو يصف زهرة الفول بقوله في قصيدة "وطن الفأس":<sup>(١)</sup>

وهفت نورة من الفول بيضاً  
و كطيف الإيمان في صلواته  
أو الطيور التي ترفرف طرباً لصوت المؤذن بقوله في قصيدة "شاعر الفجر":<sup>(٢)</sup>

هذي الطيور البيض قد رفرفت  
تعانق التسبيح من مسجده  
ثم يصف اليد أو الكف بالبياض وذلك في قوله في قصيدة "الصاخب المجنون":<sup>(٣)</sup>

وأضحى بها جرحاً إلى القبر سائراً  
على يدك البيضاء يرجى شفاؤه  
وكذلك قوله في قصيدة "الله والزمن":<sup>(٤)</sup>

كان بكفك البيضاء ســــراً  
من النجوى تكتمه الغيوب

وهذه من التعبيرات التي استخدمها العرب القدماء للمدح بالكرم والنقاء من العيوب، فقالوا: "يد بيضاء، وكلام أبيض".<sup>(٥)</sup> كما استخدموا بياض الوجه أو الجبهة للإشارة إلى نقائهما وصفائهما وإشراقهما. ومنه قوله تعالى: ﴿وَأَمَّا الَّذِينَ ابْيَضَّتْ وَجُوهُهُمْ فَفِي رَحْمَةِ اللَّهِ﴾ [آل عمران/١٠٧] ومنه قول الشاعر في قصيدة "من ذلك الفارس؟":<sup>(٦)</sup>

من ذلك الفارس البيضاء جبهته  
كان أنوارها للنصر آيات؟

والشاعر في مثل هذه المواضع يتعامل مع مفردات مادية من طبيعتها أن تقبل الوصف باللون الأبيض، ومعظمها يدل على الطهر والنقاء والصفاء. إلا أننا نراه يعبر بهذه الدلالات الوضعية للون الأبيض إلى دلالات بعيدة عنها أو مقابلة لها كالغدر والخيانة والخداع، وذلك في قوله في قصيدة "البعث":<sup>(٧)</sup>

واضرب على الحية البيضاء، إن لها  
سماً خفي الردى في سائر البؤر

وقد استدعت هذه المعاني التي دل عليها اللون الأبيض هنا ذكر بعض الألفاظ المنفرة من هذا البياض نحو "سماً، وخفي الردى" فضلاً عن إلصاق هذا البياض بكلمة "الحية".

وينتقل الشاعر من هذه المرحلة إلى مرحلة أخرى للصياغة الشعرية من خلال أداء الوظيفة النحوية للنعت بالألوان. وهي مرحلة المزج أو التداخل، أو ما يسمى "بتراسل

(١) السابق: ٤٠٠/١

(٢) السابق: ١٣٠/١

(٣) الأعمال الكاملة: ٢٢١/١

(٤) السابق: ١٧٦٦/٤

(٥) اللغة واللون: ٦٩

(٦) الأعمال الكاملة: ٥٧٢/١

(٧) السابق: ٩٨٢/٢



الحواس"، أو ما يسميه النفسيون بعملية "التداعي" أي تقابل محسوسات تنتمي إلى حواس مختلفة.<sup>(١)</sup> وهذه مرحلة عليا من مراحل الإدراك؛ لأن الألوان والأشكال ليست وحدها "هي العناصر الحسية التي تجتذب الشاعر، بل إن الملمس والرائحة والطعم للتداخل مع الشكل واللون في الصورة الشعرية، لأن العقل لا ينفذ إلى الطبيعة من خلال النظر، وهو لا يتحرك في نطاق المرئيات وحدها... وإتما هو يستهلك كل الأشياء الواقعة وكل الصفات، سواء أكانت مرئية أم غير مرئية".<sup>(٢)</sup>

ونلاحظ هذا التداخل والمزج للمحسوسات في قول الشاعر في قصيدة "الصاحب المجنون":<sup>(٣)</sup>

من الدعوات البيض في ثغر ساجد      إلى الله يرقى في الصلاة دعاؤه

حيث ينقل الشاعر المفردة من دائرة (المسموعات) إلى دائرة (الملونات)، وذلك عن طريق تجسيد "الدعوات" وتحويلها من طبيعتها الداخلية إلى كائن مادي خارجي يحتمل التشكيل اللوني. وهنا يعد اللون بديلاً حسيّاً عن عناصر حسية أيضاً، حيث إن كلمة "البيض" لا تحيل إلى اللون الأبيض ذاته، أو تحيل إليه في المرحلة الأولى أو اللحظة الأولى فحسب، أما في المرحلة الثانية أو اللحظة الثانية فإن اللون نفسه يتحول إلى "دال" يؤدي دلالة ثانية ذات طبيعية وجدانية،<sup>(٤)</sup> وهي الطهر اللاصق بهذه الدعوات التي تخرج من فم الساجد لكي يرقى بها إلى الله في صلاته.

ويغلل محمود حسن إسماعيل مثل هذا المزج للأحاسيس بأن الشاعر قد "وهب قوة عليا تمكنه من تصوير شعوره إزاء الطبيعة والترجمة عما يخالجه نفسه من أثر الاندماج فيها، فهو يحس بكل ما تتحمله هذه الكلمة من معان، حتى لقد تمتزج هذه الإحساسات في نفسه فيتّرجم عما يراه بعينه بسمعه، وعما يسمعه بأذنه بنظره، وهذا ما يعبر عنه بمزج الأحاسيس...".<sup>(٥)</sup>

ومن ذلك أيضاً قوله في قصيدة "خفقات":<sup>(٦)</sup>

يكفيك أن تخلد      أحنالك البيضاء  
في ساحة المعبد      على فم الحسناء!!

وقوله في قصيدة "حوريتي تسأل":<sup>(٧)</sup>

قالت: لقد غرب الشعاع  
فقلت: ما غربت بشاشته، وأنت بجائبي!

(١) بناء لغة الشعر: ١٥١

(٢) الشعر العربي المعاصر: ١١١، ١١٢

(٣) الأعمال الكاملة: ٢٢١/١

(٤) نظرية البنائية في النقد الأدبي: د. صلاح فضل/٢٤٠، و بناء لغة الشعر: ٢٤١

(٥) كلمة ختام أغاني الكوخ: الأعمال الكاملة ١٧٣/١

(٦) السابق: ١٥٤/١

(٧) السابق: ١٢٢٣/٢

قالت: وكيف؟  
فقلت: أنت قصيدة  
بيضاء في قدح المساء الذائب!

وقوله في قصيدة "ربيعنا لا يموت":<sup>(١)</sup>

ولا الطير، وهو رخيـم الرباب  
بأحائه البيض يوماً شجيت ..  
هـواك، وأنت، وهذا الوجود  
ربيع يجد دنى ما حييت

وقوله في قصيدة "موسيقا من الضياع":<sup>(٢)</sup>

وهو صدق الكلمة البيضاء .. لا تعرف زوراً تفتريه

وهكذا نجد في عالم محمود حسن إسماعيل الألحان بيضاء، والقصيدة بيضاء، والكلمة بيضاء، وهو بهذه التراكيب النعتية المشعة يخرج بالصورة الشعرية من اللغة الإشارية إلى اللغة الإيحائية، وذلك من خلال استدارة كلام فقد معناه في المستوى اللغوي الأول لكي يعثر عليه في المستوى الثاني،<sup>(٣)</sup> أو بعبارة أخرى عن طريق الالتفاف خلف كلمة تفقد معناها على مستوى لغوي أول لتكتسبه على مستوى آخر، وتؤدي بهذا دلالة ثانية لا يتيسر أدائها على المستوى الأول.<sup>(٤)</sup> فـ "الألحان، والقصيدة، والكلمة" من المسموعات، وهذه المسموعات الموصوفة ما هي إلا أصوات، ولكن الشاعر ينقل هذه المفردات من هذه الدائرة إلى دائرة الملونات، ومن ثم يكون اللون الأبيض في هذه المواضع مدلولاً أول يعمل باعتباره دالاً لمدلول ثان هو الطهارة والنقاء والصدق.

وليس ببعيد في هذا المزج الفني لدوائر المحسوسات أن تكون في ذهن الشاعر علاقة بين الأصوات والألوان، ذلك لأن كلا منهما كما هو معروف ناشئ عن تـموج وتذبذب، وفي ضوء هذا يمكن القول بأن الشاعر وصل بذكاء فطري إلى ما يسمى موسيقى الألوان.

ولا ينبغي أن يكون هذا التراسل للحواس مثار دهشة؛ لأن الذي يثير الدهشة بحق - كما يقول بودلير - هو "ألا يستطيع النغم أن يوحي باللون، وأن تعجز الألوان عن إعطاء فكرة لحن ما، وأن يكون النغم واللون عاجزين عن التعبير عن الأفكار. وذلك لأن الأشياء يعبر عنها دائماً بواسطة ما بينها من تشابه متبادل من يوم أن خلق الله العالم كلاً مركباً غير قابل للتجزئة".<sup>(٥)</sup>

(١) السابق: ١٢٤: ٢.

(٢) الأعمال الكاملة: ١٩٥١/٤.

(٣) بناء لغة الشعر: ٢٤١.

(٤) نظرية البنائية في النقد الأدبي: ٢٤١.

(٥) عن بناء القصيدة العربية الحديثة: ٨٨.

## سياق النعت باللون الأخضر

الأخضر هو لون الخصب والرزق في اللغة العربية، كما في قوله تعالى: ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَتُصْبِحُ الْأَرْضُ مُخْضَرَّةً﴾ [الحج/ ٦٣]، وهو لون النعيم في الآخرة كما في قوله تعالى: ﴿عَالِيَهُمْ ثِيَابٌ سُنْدُسٌ خُضَرٌ وَإِسْتَبْرَقٌ﴾ [الإنسان/ ٢١] وقوله: ﴿مُتَكَبِّرِينَ عَلَى رَفْرَفٍ خُضَرٍ وَعَبَقَرِيٍّ حِسَانٍ﴾ [الرحمن/ ٧٦]، كما أنه لون الغضاضة وعدم النضج.<sup>(١)</sup>

ويعد اللون الأخضر من أكثر الألوان في التراث الشعبي استقراراً في دلالاته، وهو من الألوان المحبوبة ذات الإحياءات المبهجة كاللون الأبيض.<sup>(٢)</sup>

وقد جاء النعت باللون الأخضر في شعر محمود حسن إسماعيل في المرتبة الثانية بعد اللون الأبيض. ودارت مفرداته بين الماديات والمعنويات، حيث جاء النعت باللون الأخضر لعناصر من طبيعتها أن تقبل الوصف به. نحو قول الشاعر في قصيدة "لم يطب للنبوغ فيك مقام":<sup>(٣)</sup>

كوب تهفو بشطه الأحلام	ويزف البيان كالسلسل المسـ
ر على نارها يلذ المنام	فإذا رق خلته قبل الفـجـ
في رباها قنابر ويمام	أو حفيف السنابل الخضر .. رفت

وقوله في قصيدة "ليل وريح وحب":<sup>(٤)</sup>

وإذ بخميلة خضراء  
تراعش فوقها الأضواء  
كان سقيت من الصهباء  
ومن غزل وسحر غناء

وقوله في قصيدة "الغصن اليتيم":<sup>(٥)</sup>

شطانها الخضراء ألواح مقدسة  
تنزيلها عجزت عن حمله الكتب

فـ (السنابل، والخميلة، والشيطان) من المفردات المادية التي تقبل النعت باللون الأخضر، فالخضرة عند محمود حسن الريفي الفلاح هي الرمز الخالد دائماً للاستقرار والراحة والتخلص من أعباء الحياة الثقالة، وهي المكان الذي يجد الشاعر عنده الظل الوارف بعد أن يشوى بلفح

(١) اللغة واللون: ٧٩

(٢) السابق: ٢١٠

(٣) الأعمال الكاملة: ٣٥٠/١

(٤) السابق: ٧٢١/١

(٥) السابق: ٩٠١/٢



الهجير. ولكن حين تكون الأحلام خضراء، والقصيدة خضراء، والنغمة خضراء، والغد أخضر، والكلام أخضر الحرف، فإن الخضرة في مثل هذه التعبيرات تخرج عن دلالاتها الأولى أو الوضعية إلى دلالات جديدة. فحينما يقول الشاعر في قصيدة "باعث الجيل":<sup>(١)</sup>

وإذا رأيت الحقل، قلت: قصيدة خضراء وقعها الربيع الساحر!

ويقول في قصيدة "تكلم أيها البحر":<sup>(٢)</sup>

بحق النيل والمرعى الجميل بصفحة الوادي  
وحق النغمة الخضراء لم يظفر بها حاد  
تذوب لشجوها القطعان أكباداً لأكبـاد

ويقول في قصيدة "سنبلة تحتضر":<sup>(٣)</sup>

كيف ولي وتوارت  
وطوت أحلامه الخضراء  
شمسه خلف المغيب  
أشجان الغروب؟

ويقول في قصيدة "أنا والنفس والطريق":<sup>(٤)</sup>

فازحفي .. فالنور ظمآن إلى موج القوافل!  
واتبعيني، فالغد الأخضر فوق الدرب مائل!

ويقول في قصيدة "جلاء أو فناء":<sup>(٥)</sup>

والسنبل النشوان من فرح الربى  
غنى ورتل للأصيل قصيدة  
لم تبق فيه للغناء معاذر  
خضراء، رزدها الحمام الذاكر

فإنه في هذه التراكيب النعتية - (قصيدة خضراء، النغمة الخضراء، أحلامه الخضراء، الغد الأخضر، قصيدة خضراء) - قد جمع بين موصوفات وصفات لا تتوافق دلالياً، لأن الموصوف فيها ليس من طبيعته أن يوصف بالملونات. ومن ثم فإن الشاعر قد خرج عن الدلالة الحرفية أو الموضوعية للون في هذه التراكيب وجاء اللون الأخضر مدلولاً أول يعمل باعتباره دالاً لمدلول ثان. ففي الموضع الأول، دل اللون الأخضر على الخصب والتماء والرزق، وربما كانت الخضرة هنا رمزاً للنور الذي يسكب الضوء في نفس الشاعر. وفي قوله: "النغمة الخضراء"، فإن النغمة دليل الغناء، والغناء يمثل لدى الشاعر تقديسه للشعر من ناحية كنغم علوي، ويمثل من ناحية أخرى غناء الشاعر للجمال والحياة، أو بكاءه لما في الحياة من شر وشقاء، أو إحساسه بضياع ذلك النغم العلوي في ضجيج العالم المادي

(١) الأعمال الكاملة: ٨٠/١؛

(٢) السابق: ٦٢٨/١؛

(٣) السابق: ٤٣٣/١؛

(٤) السابق: ١٠٩٥/٢؛

(٥) السابق: ١٠٠٣/٢؛



الحديث. (١) وعلى كل فهي نغمة ذات لون خاص تدل على ازدياد ثقة الشاعر في قيمته الذاتية، وبهذا جاء اللون الأخضر في هذا الموضع دالاً على الزهو والإعجاب وتقديس الشاعر لفنّه المعجز على حد تعبيره إذ يقول: (٢)

نور! ونار .. روضة ! وجهنم      وسطور فن معجز إفصاحها

ويتضح هذا المعنى في قوله - في الموضع الأخير-: "قصيدة خضراء"، فقد وقع المنعوت (قصيدة) مفعولاً به للفعل (رتل) المعطوف على (غنى)، وبنية الغناء- كما سبق- مرتبطة بتقديس الشاعر لفنّه، ولذلك ظهرت هذه البنية منذ الديوان الأول للشاعر وامتدت حتى آخر أعماله، ثم جاء نعت كلمة (قصيدة) باللون الأخضر دالاً على تعالي الشاعر على الآخرين بفنّه، وكأنه يلح على اعترافهم به وتقديرهم له.

وأما قوله: "الغد الأخضر"، فقد دل اللون فيه على التفاؤل واستشراف النعيم والتجدد والنمو وسط ما يموج في الواقع من اضطرابات. وهكذا فإن الشعر لا يتكلم لغة حرفية، والشاعر لا يعبر مباشرة عما يريد أن يقوله، والإصرار على الحرفية يوقف دورة التوليد في مرحلتها الأولى، وينزع في الوقت ذاته عن اللغة الشعرية معناها الحقيقي (٣)

---

(١) في الادب العربي الحديث: د. عبد القادر القط ١١٠

(٢) الأعمال الكاملة: ٣٨٦/١

(٣) بناء لغة الشعر: ١٥٥، ١٥٦

## سياق النعت باللون الأسود

يأتي اللون الأسود في المرتبة الثالثة من بين الألوان المنعوت بها في شعر محمود حسن إسماعيل.

وقد ارتبط المردود المعجمي أو العرفي القديم للون الأسود بالحزن والألم والموت، كما أنه رمز الخوف من المجهول والميل إلى التكتّم. ولكونه سلب اللون يدل على العدمية والفناء<sup>(١)</sup> ولم يأت التشاؤم باللون الأسود عبثاً، وإنما لاستخدامه في بعض المناسبات والمواقف الحزينة، كما أنه لم يرتبط في الطبيعة بأي شيء ذي بهجة<sup>(٢)</sup>.

ويمثل اللون الأسود في شعر محمود حسن إسماعيل خطأ واضحاً في رؤية أشياء من طبيعتها أن توصف بالسواد لإبراز حسناتها، وذلك نحو: (أهدابها السود، وجفونك السوداء، وخصلاتك السود)، وأشياء توصف بالسواد لطبيعة مادتها نحو: (مناديلهن السود، وحظائره السود)، وأشياء غير مادية جسدها الشاعر ونقلها إلى دائرة الملونات نحو: (خطاها السود، وأنشودة سوداء وتأويهة سوداء مرة)، وغير ذلك.

فمن الأشياء التي توصف بالسواد لإبراز حسناتها قول الشاعر في قصيدة "ظماً العيون"<sup>(٣)</sup>:

جنت الأعين الظماء إلى الحسن وتمشي الهوى بأهدابها السو  
وحنّت دموعها لبهائمه د فكدت تضيء من كهربائه!

وقوله في قصيدة "العذراء الشهيدة"<sup>(٤)</sup>:

خصلاتك السود. منثورة الشعر. يلهو بها الموج  
كانها خود<sup>(٥)</sup> .. يندبن في دعر .. ما غيب اللج

وقوله في قصيدة "أنت دير الهوى وشعري صلاة"<sup>(٦)</sup>:

وانتشي من سنائك وانساب في لحـ وانبرى من جفونك السود كالأقـ  
ظك يحسو الضياء منه وينهل مدار يردي كما يشاء ويقتل

(١) اللغة واللون: ١٨٦

(٢) السابق: ٢٠١

(٣) الأعمال الكاملة: ٨١/١

(٤) السابق: ١٣٨/١

(٥) خود: جمع "خود" وهي الفتاة الحسناء الخلق الشابة، وقيل: الجارية الناعمة. (اللسان) (خود) ٢٤٠/٤

(٦) الأعمال الكاملة: ٢٦١/١

والواضح أن الشاعر في هذه المواضع قد خرج باللون الأسود عن الطبيعة السوداوية الكئيبة إلى طبيعة سوداوية حسناء يصف من خلالها الأهداب والخصلات والجفون، وهي من المفاتن التي يظهر الشاعر ألقها من خلال نعتها باللون الأسود.

وهنا تتجلى براعة الشاعر في توظيف اللون الواحد في سياقات متعددة بدلالات مختلفة، والانتقال باللون من دلالاته الموضوعية إلى دلالات أخرى.

ولكن اللون الأسود في قوله: "خصلاتك السود" قد أدى دوراً مزدوجاً، فبالرجوع باللون إلى الوراء نراه يبرز مظهراً من مظاهر الافتتان بتلك العذراء، ولكن بالنظر إلى الأمام نراه يدل على مأساة تلك العذراء الغريقة في بحر الحياة، وصورة الغرق هذه عملت على استدعاء المتشابهات اللغوية كالموج، واللج، كما استدعى ذكر ذلك بعض الكلمات التي تضيف الطابع المأساوي الحزين نحو: "يندبن"، ويستزيد الشاعر من هذه النبذة المأساوية فيجعل هذا التذب في ذعر يرتبط في دلالاته العميقة بالسواد. وهكذا كان اللون الأسود ذا دلالة مزدوجة.

ومن الماديات التي نعتها الشاعر باللون الأسود قوله في قصيدة "النعش"<sup>(١)</sup>

وللأرامل صرخات لها ضرم	تحت الأضالع مشبوب من النار
لاحت مناديلهن السود خافقة	كأنما فصلت من حالك القار

وقد جاء اللون الأسود في هذا الموضع بدلالاته الموضوعية، وهي الحزن الذي سيطر على هؤلاء الأرامل.

أما قوله في قصيدة "القرية الهاجعة"<sup>(٢)</sup>

بائس شفه القنوع فأغفى	في حمى كوخه القنوع الأبى
صدف الحظ عن حظائره السود	إلى ساحة الركاب الغني

فقد دل النعت باللون الأسود فيه على بؤس الفلاح وشقائه بالإضافة إلى التصاق حظائره بالطين والتراب. وكان الشاعر يدعو هنا "المتلقى لأن يشارك في هذه الصورة المأساوية التي تتفجر من السواد وما يلتصق به، أو ما يوحى إليه".

ثم نراه بعد ذلك ينعت "اليم" بالسواد، إذ يقول في قصيدة "دمعة في قلب الليل"<sup>(٣)</sup>

أنت بحر الحياة يا ليل كم في	ك أهاويل من صروف القضاء!
كم غريق بيمك الأسود الصا	خب أدته صرعة الأتواء!

فقد كان الليل ملاذاً للحيارى والمهمومين، ويصور الشاعر هنا الليل بحراً يحاول الناس إغراق همومهم وآلامهم فيه، إلا أنهم لا يستطيعون الفكك من دموعهم التي سودت هذا البحر

(١) الأعمال الكاملة: ٨٦/١

(٢) السابق: ٥٢/١

(٣) الأعمال الكاملة: ٢٧٤/١

بما تحمله من ألم وحزن، ثم ينتقل الشاعر من دائرة الملونات إلى دائرة المسموعات، حيث يصف اليم بالصاخب وبهذا تتداخل المرئيات والمسموعات لتعبر عن أحاسيس الشاعر وتسهم في تركيب الصورة الفنية التي التقطها.

ويلجأ الشاعر إلى مزج المتناقضات والتعبير بها عن معانيه في إطار استعماله للألوان، وهي وسيلة من أبرز الوسائل التي يلجأ إليها في بناء صورته،<sup>(١)</sup> حيث يعمد الشاعر إلى المزج بين نقيضين "في كيان واحد يعانق في إطاره شيء نقيضه، ويمتزج به مستمداً منه بعض خصائصه، ومضيفاً عليه بعض سماته، تعبيراً عن الحالات النفسية والأحاسيس الغامضة المبهمة التي تتعانق فيها المشاعر المتضادة وتتفاعل".<sup>(٢)</sup> يتضح ذلك في قوله في قصيدة "النفس والخطيئة":<sup>(٣)</sup>

وَألف شيطان بغي الوجه، باغي الجسد  
محزوم من الخطايا بشهاب أسود  
يخطف كل تائب بسهمه المسدد

حيث يتم المزج هنا بين لونين مختلفين متناقضين، هما اللون الأبيض في (شهاب) واللون الأسود. وهذا المزج يوحي بحالة نفسية خاصة يمتزج فيها البياض بالسواد، أو يتحول في إطارها البياض إلى سواد، وهو سواد المعاصي والذنوب التي يغري الشيطان الإنسان بفعلها. ويدل المزج في هذه الصورة على ما يمكن أن يصل إليه خداع الشيطان للإنسان ولا سيما التائب، عن طريق الاختلاط والامتزاج بين الصحيح وغير الصحيح، حتى يمكن أن يؤدي غرضه من خلال التشوش والاضطراب.<sup>(٤)</sup>

ثم ينتقل الشاعر إلى مرحلة أخرى من مراحل التعبير باللون الأسود، وهي مرحلة تجسيد المعنويات وإدخالها في دائرة الملونات، أو بعبارة أخرى مرحلة التجميع بين الأشياء المتباعدة أو الأسماء التي لا تنتمي إلى حقول دلالية واحدة بوضعها في تراكيب نعتية تسهم في إنتاج الدلالة اللونية.

ومن ذلك قوله في قصيدة "كنز الذهب الأبيض":<sup>(٥)</sup>

وارث للمسكين عيشاً أسوداً  
نامت النعمة عنه! وجفت  
ران في كوخ حقير متداع  
معدماً، لم يرعه في مصر راع

(١) التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل: ٩٦

(٢) عن بناء القصيدة العربية الحديثة: ٩٠، ٩١

(٣) الأعمال الكاملة: ١١٧٣/٢

(٤) التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل: ٩٧

(٥) الأعمال الكاملة: ٢٦/١



حيث يرثي الشاعر عيشة الفلاح المسكين، بعد أن يلجأ إلى التشخيص في هذه الصورة، والرتاء لا يكون إلا بعد موت، فكان عيشة الفلاح لا حياة فيها، فهي عيشة معدمة لم يلق فيها الفلاح إلا البؤس والشقاء والتجاهل والإهمال. ثم ينتقل الشاعر بهذه العيشة إلى دائرة الملونات، فيضيف عليها الطابع السوداوي الكئيب الذي يتفجر منه الحزن والتحسر، وذلك من خلال النعت باللون الأسود، بالإضافة إلى صرف النعت (أسوداً) - وهو ممنوع من الصرف - وهو بمثابة الإمعان في التأكيد الدال على التجاهل والإهمال. ومن ذلك أيضاً قوله في قصيدة "دنيا أدمع ومآتم":<sup>(١)</sup>

وكم نعمة بين الحشا رام عزفها      فظلت كوههم في الحنيات جاثم!  
وتأويهة في الليل سوداء مرة      تفزع في قلب الدجى كل نائم

وهنا يظهر التداخل أو المزج بين أكثر من دائرة حسية، حيث يلقى الشاعر بهذه التأويهة في جوف الليل، وما دامت في الليل فإنها تنسم بطبيعته السوداوية، فيتم الانتقال هنا من دائرة (المسموعات) إلى دائرة (الملونات) عن طريق النعت باللون الأسود، ثم يحدث الشاعر تحولاً آخر إلى دائرة (المذوقات) حيث يربط النعت (مرة) بمنعوت لا يتحمله دلاليّاً (تأويهة)، فيحدث التداخل والمزج على النحو السابق. وكأن عين الشاعر ترسل أشعتها لتعمل في أكثر من اتجاه في آن واحد لتلتقط الصورة وفق رؤيته الفنية الخاصة. وبهذا تتجلى هذه التأويهة من نوع خاص؛ فهي تأويهة العشق التي تفزع صاحبها من مرقده في جوف الليل وتجعله كالمخبول الهائم.

ثم نراه يجسد العزلة والوحدة وينتقل بهما إلى دائرة (الملونات) ويلصق بهما صفة السواد وذلك في قوله في قصيدة "دمعة في قلب الليل":<sup>(٢)</sup>

خائني للدموع وحدي أنا جـيـ      ها وحيداً في العزلة السوداء

وقوله في قصيدة "العزلة":<sup>(٣)</sup>

وهـذه صحـراء      في وحدتي السـوداء  
مرت بها الأنـواء<sup>(٤)</sup>      تبكي من الرعب

إذ يعكس اللون الأسود في هذين الموضعين حالة نفسية خاصة، وهي هروبه من الوحدة لأنها تذكره بالموت، وشاعرنا متعلق بالحياة بقدر فزعه من الموت، فهو يكره كل ما يسلبه القدرة

(١) الاعمال الكاملة: ٢١٠/١

(٢) السابق: ٢٧١/١

(٣) السابق: ٦٨٨/١

(٤) الأنواء: ثمانية وعشرون نجماً معروفة المطالع في ازمئة السنة كلها. انظر: اللسان: (نوأ) ٣١٦/١٤

على أن يظل يغني.<sup>(١)</sup> ولذلك نراه يشخص المنيا ويجعل لها خطواً، وينتقل بخطوها إلى دائرة (الملونات) فيضيف عليه السواد المخيف بفجأته للإنسان، وذلك في قوله في قصيدة "الزلال":<sup>(٢)</sup>

أنفاسه لهب الجحيم، وخطوه      خطو المنيا السود في فجأتها

وإصاق السواد بالمنيا يعكس خوف الشاعر الشديد من الموت، وهو يعبر عن ذلك قائلًا: "لا أتصور أبدأ رغم إيماني الحاسم بقدرة الله وحكمته في تبديل الأشباح أن يكافئ مثلي بالطرد من الوجود ... لأنني أحد خدامه العباقرة القلائل في تاريخ البشرية ...".<sup>(٣)</sup> هذه فلسفة الشاعر في حبه للحياة، وهذه الكلمات - على غرابتها - تعكس جسارة الزهو بعقرية صاحبها. ثم يحدث مزجاً آخر بين الأصوات والألوان وذلك في قوله في قصيدة "الزلال":<sup>(٤)</sup>

واصغي لغريد كجرحك جرحه      والنفس كم شقيت بسر حياتها  
غنى أسى الزلال في أنشودة      سوداء فانية على آهاتها

فتتمازج الأصوات (أنشودة) مع الألوان (سوداء) في هذا التركيب النعني لترسم النهاية الأليمة التي قضى بها الزلال على الطبيعة. فهو السواد الدال على العدم والفناء، وهذه دلالة اللون الموضوعية المأخوذة من سلب اللون.

---

(١) شاعر النيل والنخيل: بقلم فتحي سعيد- مجلة الفيصل ص ١١٩ - العدد الرابع- السنة الأولى- شوال ١٣٩٧هـ - سبتمبر ١٩٧٧م.

(٢) الأعمال الكاملة: ٢١٢٩/٤

(٣) شاعر النيل والنخيل: ١١٩

(٤) الأعمال الكاملة: ٢١٢٩/٤

## سياق النعت باللون الأصفر والأحمر

شغل كل من اللون الأصفر والأحمر المرتبة الرابعة من بين الألوان المنعوت بها في شعر محمود حسن إسماعيل، حيث نعت الشاعر بكل منهما في أربعة مواضع بنسبة ٣,٨٪.

وارتبطت دلالة اللون الأصفر في شعر محمود حسن بأهم خصائص هذا اللون، وهي اللمعان والإشعاع وإثارة الانشراح، وذلك نحو قوله في قصيدة "القرية الهاجعة":<sup>(١)</sup>

ضحك السيسبان فيها بنور      ساهم الطرف أصفر ذهبي

حيث يشخص السيسبان ويجعله ضاحكاً بنورته المشرقة اللامعة، ثم يؤكد صفرة هذه النورة بأنها تشبه صفرة الذهب في نقائه ولمعانه وإثارته.

ثم ينتقل الشاعر من هذه الدلالة اللامعة إلى دلالة أخرى باهتة دالة على الذبول، وذلك في قوله في قصيدة "الخريف":<sup>(٢)</sup>

واليوم .. عليه أسـمـال      صفر، تخشاها الآجال  
ووجـوم ردد آهـتـه      فـح للجـو وإعـوال

حيث يكسو اللون الأصفر الطبيعة في الخريف، فتصفر الأوراق وتتساقط، وهذا يعني انتهاء حياتها، وربما عكس ذلك خوف الشاعر من الموت الذي يعد نهاية محتمة لكل شيء. ثم نراه يغوص في وجوه الناس ليكتشف أسرارها، ويحجب القناع عن البسمة العريضة التي تغلف هذه الوجوه قائلاً في قصيدة "الوجه المسدود":<sup>(٣)</sup>

ولا من غزا وجهي بشوق وبسمة      تراها من البهتان أسمال حية  
معذبة، صفراء، تنقع سمها      على شفة تومي بكأس وزهرة

إذ يصور البسمة الزائفة حية تنفث سمها على غفلة منه، ولا يكتفي الشاعر بهذا الوصف المنفر من صاحب هذه البسمة، وإنما ينعت الحية باللون الأصفر، ليجعل الصورة أكثر دلالة على الزيف والخداع.

أما اللون الأحمر فقد ارتبطت دلالاته في شعر الشاعر بالشجاعة والثأر، وذلك نحو قوله في قصيدة "على مذبح الحرية":<sup>(٤)</sup>

(١) الاعمال الكاملة: ٥٦/١

(٢) السابق: ٧١٣/١

(٣) السابق: ١١٦٥/٢

(٤) السابق: ٢٩٤/١

وكان أجراح الأسنة راية  
لمح الشهيد خيالها فنضاً<sup>(١)</sup> لها  
وأحالتها مزقاً صواغر أصبحت  
وكذلك قول في قصيدة "الغصن اليتيم":<sup>(٢)</sup>

حمراء شهرها الدخيل العاتي  
روحاً يثور بأصلب العزمات  
كفنأ يذيق القيد مر شمات

فإن دعا هاتف للحرب، أو رجفت  
هبوا حتوفاً، وطيروا أنسراً وثبوا

من بوقها نذر بالشر تقترب  
صواعقاً، بالمنايا الحمر تصطخب

وهكذا كان تشكيل الراية باللون الأحمر، والانتقال بالمنايا إلى دائرة الملونات وصبغها  
باللون الأحمر بمثابة المحرك أو الاندفاع القوية نحو الثأر واسترداد الحرية المذبوحة.

ثم ينتقل الشاعر باللون الأحمر من هذه الدلالة إلى دلالة على الشدة والمشقة، وذلك في قوله  
في قصيدة "لم يطب للتبوغ فيك مقام":<sup>(٣)</sup>

إيه يا ساقى "المساكين"<sup>(٤)</sup> كأساً  
قد جعلت الآلام وحيك حتى  
ما الذي كان في سحابتك الحمـ

لم تسلسل رحيقها الأيام  
فجرت نبعها لك الآلام  
راء إلا الشجون والأسقام

---

(١) نضاً: نزع والقي.  
(٢) الاعمال الكاملة: ٩٠٥/٢  
(٣) السابق: ٣٥١/١  
(٤) إشارة إلى كتاب "المساكين" للرافعي.



## سياق النعت باللون الأزرق والأسمر

جاء النعت باللون الأزرق والأسمر في المرتبة الخامسة والأخيرة من بين الألوان المنعوت بها في شعر محمود حسن إسماعيل، حيث لم ينعت الشاعر بكل منهما إلا مرة واحدة، ولذلك كان من الصعب تحديد الدلالات السياقية للون.

وجاء النعت باللون الأسمر في قول الشاعر في قصيدة "الوهج الأخير":<sup>(١)</sup>

وكانت غناء أسمر اللحن ذابلاً  
حملت به دين العذاب من السمر!

ويمزج الشاعر هنا بين الأصوات والألوان، وينتقل من دائرة (المسموعات) إلى دائرة (الملونات)، وقد يوحي هذا المزج بحالة نفسية خاصة، يتحول الصوت (غناء) في إطارها إلى كائن مادي يقبل التلوين والتشكيل ويعكس نار الشك التي تغلي في صدر الشاعر.

\* \* \*

أما النعت باللون الأزرق، فقد جاء في قول الشاعر في قصيدة "جنازة الرق":<sup>(٢)</sup>

وإذا كلبه تأذى من التخمة  
ضجبت حياتـه لأذاه!  
والملايين حوله تنفت الموت  
وتسقى براحتيها رداه  
بالرقي والتمائم<sup>(٣)</sup> الزرق والأوهام  
.. تلهي مريضها عن أساه

حيث يعبر الشاعر في هذه الأبيات عن تدهور الأوضاع في المجتمع المصري والتفاوت الشديد بين الطبقات، وهضم حقوق الملايين من الكادحين الذين ما زالوا يدورون في أوهامهم ورجعيتهم ويفرقون في جهالتهم وأمراضهم وجوعهم وعريهم وحرمانهم. وربما يعكس نعت التمايم باللون الأزرق في هذا السياق مدى الرجعية التي كان يتصف بها من يعتقد في هذه التمايم أنها تدرك العين أو الحسد أو الأذى الواقع بهم.

هذه هي أهم الألوان التي نعت بها محمود حسن إسماعيل في شعره. ولم يقتصر تعامله مع الألوان على هذه الألوان الأساسية، وإنما استعمل كثيراً من الألفاظ الثانوية للألوان نحو قوله: "سوسن تبزي القناع، ثغره العسجدي، نهره القضي، أصفر ذهبي، ذوائب شعر مذهبات،

(١) الأعمال الكاملة: ٧٩٠/١

(٢) السابق: ١١٢١/٢

(٣) التمايم: خرزات كان الأعراب يعلقونها على أولادهم ينفون بها النفس والعين بزعمهم، فابطله الإسلام.

شفق قرمزي الجبين، الشفق الدامي، غديرأ ذهبياً، هاجس حالك الأطياف غريب، صدفه حالكة داجية، ليل فاحم، والليل البهيم". وغير ذلك مما شكل جانباً هاماً من معجم الشاعر الذي تعامل معه في إنتاج تراكيبه ودلالاته.

وهكذا شكلت مادة الألوان بألفاظها الأساسية والثانوية جانباً هاماً من معجم الشاعر الذي تعامل معه واستطاع ببراعة قائمة أن يوظف به نعوته على نحو بالغ في تركيب الصورة الفنية، وإنتاج الدلالة الشعرية.

## ثانياً: شاعرية الألوان في التركيب العطفي .

لم يقتصر توظيف الشاعر للألوان على الوظيفة النحوية للنعت، وإنما شكلت الألوان أغلب الوظائف النحوية التي فعلها الشاعر في إنتاج المعنى. فشكلت المبتدأ، وذلك في قوله في قصيدة "أغنية للنيل":<sup>(١)</sup>

البيـض أهل الشمال  
خـروا على بابك  
والخبر، في قوله في قصيدة "السلام الذي أعرف":<sup>(٢)</sup>

فهذا بياض، سليب المساوي  
تلوذ بكفيه كل المرافئ  
وهذا سواد .. أبي وثائرا!  
على كل جائرا!  
يمر به العدل خزيان حائرا!

واسم الحرف الناسخ، في قوله في قصيدة "الرداء الأبيض":<sup>(٣)</sup>

ظنت وقد شعت هوى معارا  
أن البياض يدفن الأسرار  
والفاعل، في قوله في قصيدة "القلب الحزين":<sup>(٤)</sup>

كانه ناسك طافت بعزلته  
سود الذنوب فهاجت حزن ماضيه  
والمفعول به، في قوله في قصيدة "محمد لاقى عليها المسيح":<sup>(٥)</sup>

تصب بها الشمس فوق البطاح  
سواد المصير على الغاصبين

والاسم المجرور بحرف الجر، في قوله في قصيدة "الرداء الأبيض":<sup>(٦)</sup>

توشحت في غفلة الحياء  
بأبيض يفنى على الضياء  
والمضاف إليه، في قوله في قصيدة "عروس النيل":<sup>(٧)</sup>

وشاعر العصر سباه الهوى  
فناح نوح الأسود الناعق!

---

(١) الأعمال الكاملة: ١٥٨٧/٣

(٢) السابق: ١٥٠١/٣

(٣) السابق: ٨٠٨/١

(٤) السابق: ٧١/١

(٥) السابق: ١٤١٨/٣

(٦) السابق: ٨٠٧/١

(٧) السابق: ٤٧/١

ليس ذلك فحسب، بل امتد تأثير الألوان في شعر محمود حسن إسماعيل إلى تشكيل عناوين بعض القصائد نحو قصيدة "الناي الأخضر"،<sup>(١)</sup> و "الرداء الأبيض"،<sup>(٢)</sup> و "الضباب الأخضر".<sup>(٣)</sup> ولا يخفى أن للعنوان أهمية كبرى في فهم النص. "إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه، وهو الذي يحدد هوية القصيدة، فهو - إن صحت المشابهة - بمثابة الرأس للجسد، والأساس الذي تبني عليه".<sup>(٤)</sup>

أما عن العطف، فقد استعمل الشاعر الألوان في تشكيل التركيب العطفى وبناء الصورة من خلال ذلك في أربعة عشر موضعاً، دار فيها حول ثلاثة ألوان هي: الأخضر، والأسمر، والأسود. وفيما يلي جدول إحصائي يوضح ذلك.

اللون	الأخضر	الأسمر	الأسود
عدد مراته	٩	٣	٢
نسبته المئوية	٦٤,٣%	٢١,٤%	١٤,٣%

### سياق اللون الأخضر في التركيب العطفى

استعمل محمود حسن إسماعيل اللون الأخضر في التركيب العطفى في تسعة مواضع، غطى بدلالاته بعضاً من المفردات المادية والمعنوية، فقد تعامل الشاعر مع عناصر من طبيعتها أن تقبل الخضرة كالزهور، والأرض والجبل، وعناصر لا تقبل ذلك كاليوم والحن والمشاعر. وقد تفاعلت كل هذه العناصر في إنتاج الدلالة اللونية المساهمة في إنتاج المعنى الشعري. ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "تبي جائع":<sup>(٥)</sup>

شقي، جائع، عار، ذليل الوجه، مصفر  
ويضرب كفه في الأرض من ألم، فتخضر

واخضرار الأرض هنا دال على الخصب والنماء، وهذا مترتب على عمل الفلاح وكده السذي لولاه ما اخضرت الأرض، ولا زكا النبات، ولا أمرع الوادي. وامتدت هذه الدلالة للون الأخضر لتغطي أكثر من موضع مصاحبة لما يثير هذا اللون من بهجة وتفاؤل، وذلك نحو قول الشاعر في قصيدة "أغاني الرق":<sup>(٦)</sup>

طيران حطا في هشيم خراب فراغ، واخضرا

(١) الأعمال الكاملة: ١٥٥/١

(٢) السابق: ٨٠٧/١

(٣) السابق: ١١٠٩/٢

(٤) دينامية النص: تنظير وإنجاز: د. محمد مفتاح ص ٧٢

(٥) الأعمال الكاملة: ٨١٥/١

(٦) السابق: ٦٦٠/١



وقوله في قصيدة "النور المهاجر":<sup>(١)</sup>

سار على البيد هز الكون مسراه      صلى عليه وحياء نوره الله  
شق الصحاري .. فحيته سباسبها      وأوشكت برياض الخلد تلاقه  
ترعرعت قفرة، واخضوضرت جبلاً      وبث فيها ضحى الدنيا محياه

حيث يرصد الشاعر خطوات النبي - صلى الله عليه وسلم - في ليلة الهجرة الخالدة، فقد شق الصحاري، فترعرعت قفارها، واخضوضرت جبالها. ويلاحظ هنا بنية الفعل ودلالته اللونية، إذ يعكس ذلك أثر هذه الهجرة في النفوس، فقد بعثت البهجة والتفاؤل والأمل في بزوغ فجر جديد للبشرية.

ومن ذلك أيضاً قوله في قصيدة "تهر الحقيقة":<sup>(٢)</sup>

وبالأمل الحلو تغدو خطاها  
بسائتين.. يسكر قلبي شذاها  
ونهرأ ..، تذوق الرؤى كل أن رحيقه  
وتخضر في شاطئيه زهور الحقيقة!

وفي هذه الصورة يتضح المزج بين المحسوسات، حيث ينقل الشاعر "الحقيقة" إلى عالم النبات، ويضيف لها صفة من صفات النبات (زهور)، ثم يلون هذه الزهور باللون الأخضر ويعبر عن ذلك بالفعل المضارع الدال على التجدد وبعث الأمل في أن نعم الحقيقة كل شيء في هذا الكون.

ويتعمق الشاعر في مزجه بين المحسوسات في التركيب العاطفي، فيخضر لديه اليوم، ويخضر كذلك الحن، وتخضر المشاعر. وذلك في قوله في قصيدة "غضبة الثأر":<sup>(٣)</sup>

سينشق فجر من الليل عات  
بأرض الأبـاء  
يرد الضياء إلى الصامدين!  
ويخضر للثأر يوم ..  
أبي الكرامة، يسقى الندامة للغادرين!

حيث يبعث الشاعر في هذه الأبيات الأمل في استرداد الأرض المغتصبة، وأنه لا بد من يوم يعود فيه الحق السليب لأهله. ويجسد الشاعر هذا اليوم ويجعله كائناً مادياً يقبل التشكيل باللون، ويضيف عليه الطبيعة الخضراوية الدالة على الثوب والتحفز للثأر. وبهذا يرتبط اللون الأخضر هنا بكل معاني الدفاع والمحافظة على النفس والأرض.

(١) مذكرات - ١٧٢ ..

(٢) النسب: ١٧٩٨/٤

(٣) النسب: ١٥١٤/٣

وتمتد هذه الدلالة للون الأخضر في قول الشاعر في قصيدة "صوت المعركة":<sup>(١)</sup>

ستسمع من كل أفق أذاناً يهز الشهب  
ويخضر في الأرض لحن البطولة ..  
نحن العرب!!

فتتمازج هنا الألوان بالأصوات إذ يأتي بفاعل من دائرة (المسموعات) ليس من طبيعته أن يسند إليه هذا الفعل (يخضر) ويعكس هذا التمازج التفاؤل بتحقيق النصر المنشود.

ومن التجسيد في الصورة أيضاً قوله في قصيدة "البيعة":<sup>(٢)</sup>

من سيد الآلة وهو ساهر  
يجني قطاف النور للنواظر  
ذاب الأسى واخضرت المشاعر  
ورفرق الحق لكل عاثر

حيث يسند الشاعر في هذه الصورة الفعل (اخضرت) إلى فاعل ليس من طبيعته الاخضرار (المشاعر) وربما أوحى ذلك بحالة نفسية خاصة لهذه المشاعر، تتجدد فيها، وتنمو، وتستبدل بالأسى والحزن التفاؤل والأمل.

وينتقل الشاعر من هذه الدلالات المتعددة للون الأخضر إلى دلالة جديدة وذلك في قوله في قصيدة "راية الوحدة":<sup>(٣)</sup>

وتربصت للعدا .. وتأهبت	ليوم بوحدة الركب آت!!
بعدما أغرق التتار ضيائي	وحفاة المغول سدوا جهاتي
بعدما أوغل الغزاة بأرضي	وتسلوا بفرقتي وشتاتي ...
ومشوا كالذئاب تنهش أيامي	ويخضر سمها في لهاتي

وهنا يأتي اللون الأخضر دالاً على تمادي أولئك الغزاة في إفسادهم في الأرض، وأنهم قد ابتلوها بأفدح النائبات التي صارت كالسم المتغلغل في حلق أبنائها.

هذه أهم الدلالات التي جاء بها اللون الأخضر في التركيب العاطفي، وإذا أضفنا هذه السياقات إلى السياقات المستعملة لهذا اللون في التركيب النعني، فإن اللون الأخضر بذلك يتصدر قائمة الألوان المستعملة في شعر محمود حسن إسماعيل في التركيب النعني والعاطفي. وهذا يعني جملة من الصفات منها:<sup>(٤)</sup>

(١) الأعمش الكاملة: ١٥٥٤/٣

(٢) السابق: ١٣٠٥/٢

(٣) السابق: ١٠٣٧/٢

(٤) اللغة واللون: ٢٣٣، ٢٣٤

- ١ - ازدياد ثقة الشاعر في قيمته الذاتية، وظهور تعاليه على من يتعامل معهم.
- ٢ - الرغبة في اعتراف الآخرين به.
- ٣ - القدرة على الصمود في وجه المعارضين.

بالإضافة إلى إحياءات اللون الأخضر المبهجة. والدلالة على معاني الخصب والرزق والجمال، إلى جانب ارتباطه بالنبات والشجر والزرع. كل هذا يبين مجموعة أخرى من الصفات مثل الافتتان بالطبيعة، والتجدد والنمو، وحب الخير للغير.

## سياق اللون الأسمر والأسود في التركيب العطفي

استعمل الشاعر اللون الأسمر في التركيب العطفي في ثلاثة مواضع. جاء في أحد هذه المواضع يكني به عن أهل الصعيد الذين يسكنون جنوب النيل، وذلك في قوله في قصيدة "أغنية للنيل":<sup>(١)</sup>

البيض أهـل الشمـال      خـروا على بابـك  
والسمر خلف الجبـال      صلـوا لأموـاجـك

أما بقية المواضع التي استعمل فيها الشاعر اللون الأسمر وكذلك الأسود، فقد جاءت بدلالات جديدة. وذلك نحو قوله في قصيدة "بهتان":<sup>(٢)</sup>

عجبت لها .. كانت سواداً وسمرة      كسحر غروب ضمه ساعد الليل

واختلاط الألوان هنا يدل على عدم الثبات على حال، ولهذا يشبه الشاعر هذه الفتاة التي أثارت عجبه بسحر الغروب الذي يخفي وراءه ظلمة الليل، وطبيعة الليل سوداوية لا تظهر الأشياء على حقيقتها، مما يدل على الخداع والغدر والخيانة، وغير ذلك من الصفات غير المعلومة التي تطوي وراء هذين اللونين (السواد والسمرة)، وهذا ما أثار عجب الشاعر في صدر هذا البيت وجعله يحذرهما من الالتفاف حوله في آخر أبيات القصيدة، إذ يقول لها:

مكانك! واسقي غيرنا السم..إننا      شربناك أنثى في رحيق من الويل..

وامتدت دلالة هذين اللونين في هذا الموضع إلى قول الشاعر في قصيدة "الرداء الأبيض":<sup>(٣)</sup>

عشقت فيك الحزن والسـوادا      وسمرة الخدين والحدادا  
وجدولاً تحت الدجى تنـسادي:      يا ساقى الحب أغث لي وجدي!

فهذه واحدة تغلف ماضيها العكر برداء أبيض تجيء فيه إلى الشاعر، إلا أنه يستكشف خداعها وملفها الزائف، ويصرح بذلك في آخر الأبيات قائلاً:

وجئتني في أبيض ممـوج      كرمة بين عراك اللـج  
طفابك الموت لشط بهـج      بيضت أكفانك فيه بعدي

ويلاحظ هنا اللون الأبيض الذي خرج عن دلالاته الوضعية في هذا السياق ليكون دالاً على الزيف والخداع؛ ولذلك جعله الشاعر في عنوان القصيدة، وهنا يتضح دور العنوان في سبك النص من خلال تضامته مع الأبيات في إنتاج المعنى الشعري.

(١) الأعمال الكاملة: ١٥٨٧/٣

(٢) السابق: ٦٨١/١

(٣) السابق: ٨٠٩/١



وهكذا أدرك الشاعر القيم الدلالية المتعددة للألوان، واستطاع أن يوظفها ببراعة فائقة في سياقات متنوعة بصورة جاءت الألوان فيها مشعة متألئة ومساهمة في خلق دلالات النص وفي إنتاج المعنى، وذلك وفق ما تقتضيه الرؤية الفنية للشاعر.

واتضح من استعمال الشاعر للألوان أن حاسة الإبصار كانت يقظة في كل شعره، كما لوحظ عليه طابع الفكر وهو يرسم لوحاته أو يعبر عن صورته، ومن هنا ينطبق عليه قول "مايكل أنجلو": "إن الفنان لا يرسم بيديه ولكن برأسه".<sup>(١)</sup>

---

(١) دراسات في النص الشعري: ٦٦

## المبحث الثاني: دور التناسق القرآني في تركيب الصورة الشعرية من خلال التركيبين النعني والعنفي.

تأثر محمود حسن إسماعيل تأثراً ملحوظاً بالثقافة الإسلامية. وكان القرآن الكريم من أكبر الروافد في رؤية الشاعر، حيث أتم حفظه وعمره تسع سنوات في مكتب القرية. وقد شكل ذلك جانباً من معجم الشاعر الذي تعامل معه في إنتاج تراكيبه وصوره، كما ألقى في نفسه إيقاعاً جديداً من موسيقى اللغة العربية يضاف إلى إيقاعات الموسيقى الأخرى التي غذت روحه.<sup>(١)</sup>

وقد اقتبس محمود حسن إسماعيل كثيراً من الألفاظ وبعض التعبيرات من القرآن الكريم، وهو ما يسمى بـ "التناسق القرآني". وهو ظاهرة ليست جديدة في التناولات الشعرية بخاصة والأدبية بعامة، إذ ضمنه القدماء قليلاً من إبداعاتهم،<sup>(٢)</sup> غير أن الشاعر الحديث اتسع استعماله له حتى صار من الركائز الأسلوبية التي يعتمد عليها في صياغته الشعرية. وذلك لأن الفن في إحساس العربي لا يعتمد على ذكاء الإنسان وقدرته فحسب، بل يعتمد على صلته بمصدر علوي يغذيه،<sup>(٣)</sup> ويتيح للشعرية أن تشكل عالماً أرضياً موازياً للعالم السماوي.<sup>(٤)</sup>

ومن ثم فإن التناسق القرآني يعد "قوة إيحائية تساند النص وتضفي عليه قيمة أسلوبية يشعر بها المتلقي، عندما تفاجئه تلك الكلمات، أو تلك العبارات الذاتية التي اختارها الشاعر في مواضع متفرقة من شعره".<sup>(٥)</sup>

كما يعد توظيف النص القرآني في الشعر من أنجح الوسائل، وذلك لخاصية جوهريّة في هذا النص تلتقي مع طبيعة الشعر نفسه، وهي أنه مما يساعد الذهن على حفظه ومداومة تذكره، ومن هنا يصبح توظيف التراث الديني في الشعر تعزيزاً قوياً لشاعريته، ودعمًا لاستمراره في حافظّة الإنسان.<sup>(٦)</sup>

(١) شعر محمود حسن إسماعيل دراسة فنية: ٢٨

(٢) التناسق القرآني في شعر أمل دنقل: د. عبد العاطي كيوان ص ١١، وقرءات أسلوبية في الشعر الحديث: ١٦٣

(٣) دراسة الأدب العربي: د. مصطفى ناصف ٢١٧

(٤) مناورات الشعرية: ٥٤

(٥) شعر أبي القاسم الشابي دراسة أسلوبية: د. فريد عوض حيدر ص ١٠٥، وأساليب الشعرية المعاصرة: د. صلاح فضل ٣٣٦

(٦) إنتاج الدلالة الأدبية: د. صلاح فضل ٢٠٤١؛

## أولاً: التناص القرآني في التركيب النعني.

يأتي التناص القرآني من خلال التراكيب أو الإشارات، والمقصود بالتراكيب اقتباس أكثر من لفظة في التعبير الشعري، أما الإشارات، فتكون من خلال لفظة واحدة في القصيدة، قد تستدعي آية كاملة، أو آيات كثيرة، وقد تكون بإشارة تحمل مضامين قرآنية، حتى لو خلت من اللفظ القرآني.<sup>(١)</sup>

فمن الإشارات، قول محمود حسن إسماعيل في قصيدة "موسيقى الوداع الأخير":<sup>(٢)</sup>

ماذا وراء النظرة الموعودة الشعاع، والوداع..  
... في أجفاتها المشدوهة المسمره؟

وقوله في قصيدة "عاشقة العنكبوت":<sup>(٣)</sup>

ليس فيه بسمة تجتر أوجاع الضمير  
أو ضمير هالك الإحساس، موعود الشعور

والشاعر متأثر في هذين الموضعين بقوله تعالى: ﴿وَإِذَا الْمَوْزُودَةُ سُئِلَتْ﴾ [التكوير/٨]، فهو في الموضع الأول يرصد لحظة احتضار الإنسان في نزعاته الأخيرة، فيكرر "ماذا وراء" خمس مرات، وهذا يوحى بالاستفهام العاجز عن فهم حقيقة ما يدور في اللحظة التي يموت فيها الإنسان، ويصور نظرته الأخيرة، ويجعل لها شعاعاً ولكنه محكوم عليه بالوأس، فهي نظرة إلى الفناء والعدم. وفي الموضع الثاني يتعقب المرائين والمخادعين والمتاجرين بالكلمات والشعارات، ويصورهم بأنهم قد هلك إحساسهم وانعدم شعورهم. فجاء النعت بكلمة "موعود" دالاً على فناء الإحساس وانعدام الشعور.

ومن ذلك أيضاً قوله في قصيدة "الأرض":<sup>(٤)</sup>

طال فيك الهوان والذل والتسبيح  
كل ذي شارب عتل تمطت  
تخذ الخيل زينة الظلم .. حتى  
للغارقين في الشهوات  
ذروتاه على زنيم الصفات  
زايلتها الأنساب في المكرمات

وهو متأثر في هذه الأبيات بقوله تعالى: ﴿عُتِلَ بَعْدَ ذَلِكَ زَنِيمٌ﴾ [القلم/١٣]، فهو يرسم صورة للإقطاعي المستبد الطاغية، وهنا يسيطر اللفظ القرآني على معجم الشاعر، فيجعل هذا الإقطاعي الظالم عتلاً، وهي لفظة تعبر بجرسها وظلها عن مجموعة من الصفات لا تبلغها مجموعة ألفاظ وصفات. فقد يقال: إن العتل هو الغليظ الجافي، وإنه الأكل الشروب، وإنه الشره المتنوع، وإنه اللفظ في طبعه، اللئيم في نفسه، السيئ في معاملته. ولكن تبقى كلمة

(١) تناسخ القرآني في شعر امرئ دنقل: ١٠٥

(٢) الاعمال الكاملة: ١٦٠٥/٣

(٣) السابق: ١١٠٢/٢

(٤) السابق: ٩٩١/٢

"عتل" بذاتها أدل على كل هذا، وأبلغ تصويراً للشخصية الكريهة من جميع الوجوه.<sup>(١)</sup> كما أنه زنيم الصفات، ويلاحظ هنا إضافة النعت إلى المنعوت في هذا التركيب، إذ يكشف الشاعر الخصوصية من خلال العمومية لتكتمل بذلك الصورة على النحو الذي أراده. وكذلك قوله في قصيدة "مع النور الأعظم":<sup>(٢)</sup>

والله الحق .. تعالى الله  
.. سنه تفجر فوق الغار

وانشق ستار  
وارتعدت كل حنايا الكون الغارق،  
في ليل مسجور  
بشرى للأرض. أتاها النور!!

وهو هنا متأثر بقوله تعالى: ﴿وَالْبَحْرِ الْمَسْجُورِ﴾ [الطور/٦]، وقوله تعالى: ﴿وَإِذَا  
الْبَحَارُ سُجِّرَتْ﴾ [التكوير/٦] وفي هذه الصورة يلجأ الشاعر إلى تجسيد الكون، فيجعله كائناتاً  
مادياً من طبيعته أن يقبل صفة الغرق. ثم يفاجئ الشاعر قارئه عن طريق مخالفة التوقع، فمن  
الطبيعي أن يكون الغرق في البحر أو النهر أو أي شيء به ماء، ولكن غرق الكون كان في  
"ليل"، وهنا يصور الشاعر الليل بحراً، ويضفي عليه صفة من صفاته وهي "السجر". وكان  
بإمكان الشاعر أن يقول: في بحر مسجور دون خلل بالوزن، ولكن الخلل سيكون في المعنى  
الشعري، فلم يشأ الشاعر أن يكون الغرق في البحر؛ لأن مملوءات البحر معروفة لأذهان  
الجميع، أما مملوءات الليل فربما كانت غير واضحة، ومن ثم تستدعي التخيل وإذهاب الذهن  
للتفكير فيها، وهي تتمثل هنا في ظلم الجاهلية وظلامها، وفي الخضوع والمذلة لغير الله، وفي  
الضلال وهوان الرق والعبودية، وغير ذلك مما تلاشى مع أول شعاع ينبثق من نور النبي -  
صلى الله عليه وسلم- ليرد ذاتية الإنسان.

وكذلك قوله في قصيدة "الله والجبل":<sup>(٣)</sup>

وقلوب جارت أسرارها بالتلبيات  
وجفون من ضياء الله دارت مسبلات  
ونفوس قانتات تائبات عابדות  
ذائبات في رحيق النور نشوى فانيات

والشاعر في هذه الأبيات متأثر بقوله تعالى: ﴿عَسَى رَبُّهُ إِنْ طَلَّقَكُنَّ أَنْ يُدْلَهُ أَزْوَاجًا  
خَيْرًا مِّنْكَ مُّسْلِمَاتٍ مُّؤْمِنَاتٍ قَانِتَاتٍ تَائِبَاتٍ عَابِدَاتٍ سَائِحَاتٍ ثَيَّابَاتٍ وَأَبْكَارًا﴾ [التحریم/٥]،

(١) في ظلال القرآن: سيد قطب مجلد ٦، ٣٠٣، ٣٠٤

(٢) الاعمال الكاملة: ١٩١١/٤

(٣) السابق: ١٧٤١/٤



وقوله تعالى: ﴿فَالصَّالِحَاتُ قَانِتَاتٌ حَافِظَاتٌ لِّلْغَيْبِ بِمَا حَفِظَ اللَّهُ﴾ [النساء/ ٣٤]، حيث إنه يصور مشاعر الهائمين شوقاً لعرفات، إذ يتجهون إلى طاعة الله وعبادته، فيقبلون بنفوس مؤمنة وقلوب عامرة، نادمين على ما وقع من معصية.

وغير ذلك من الألفاظ المفردة التي اقتبسها الشاعر من القرآن الكريم واستطاع ببراعته الفنية أن يوظفها في سياقات متنوعة من خلال الوظيفة النحوية للنعت.

أما التراكيب التي اقتبسها محمود حسن من القرآن الكريم ووظفها في بناء صوره من خلال التركيب النعتي، فمنها قوله في قصيدة "خمر آذار"<sup>(١)</sup>

كلنا في الهول هول وبـروق ورعود  
نردع الأقدار عن "مصر" ونفدي ونذود!  
نحن شعب من قديم الدهر جبار عنيـد

وهو هنا متأثر بقوله تعالى: ﴿وَتِلْكَ عَادٌ جَحَدُوا بِآيَاتِ رَبِّهِمْ وَعَصَوْا رُسُلَهُ وَاتَّبَعُوا أَمْرَ كُلِّ جَبَّارٍ عَنِيدٍ﴾ [هود/ ٥٩]، حيث يصور الشاعر موقف الشعب في الدفاع عن مصر وعنادهم للأعداء بعناد "عاد" لنبي الله "هود"، فهو شعب جبار أبي يجبر أعداءه على ما لا يريدون. وهو عنيد، ولكن عناده لم يكن كعناد "عاد" - "هود" - عليه السلام - لأن قوم "هود" كانوا معاندين للحق مهما قوى دليله، أما هذا الشعب الأبي فهو معاند للباطل مهما عظم بأسه أو قويت شوكته.

ومن ذلك أيضاً قوله في قصيدة "راهب الغرب"<sup>(٢)</sup>

نيلي الخمر .. ذق طلاه، وقل لي:  
سلسل يلهم الهدى للذي ضل  
أين خف الجنان منك فطارا؟  
وإن كان فاجراً كفـاراً

والشاعر متأثر هنا بقوله تعالى: ﴿إِنَّكَ إِن تَذَرَهُمْ يُضِلُّوا عِبَادَكَ وَلَا يَلِدُوا إِلَّا فَاجِرًا كَفَّارًا﴾ [نوح/ ٢٧]، حيث يرسم الشاعر في هذين البيتين لوحة للنيل الخالد، يصور فيها ماء العذب بالخمر التي تذهب عقل شاربها، ويعتمد الشاعر هنا على التشخيص باعتباره من دعائم الأداء الشعري، إذ يصور ماء النيل العذب بالملهم الذي يسوق الهدى لكل ضال مهما عتا في غيه حتى وإن كان فاجراً كفاراً قد نشأ على الكفر والضلال منذ صغره.

وكذلك قوله في قصيدة "العطر الكاذب"<sup>(٣)</sup>

(١) الاعمال الكاملة: ٦٠٥/١

(٢) السابق: ٢٨٥/١

(٣) السابق: ٧٨٦/١

كزهره فوق قبر  
ذوات أفنان غدر ..  
ويلاه! لو كان يدري  
يعاقها كل حـر!

تزينت واستحالت  
العطر فيها خطايا  
عادت وحطت بأيك  
باعت إليه بقايا

وهو متأثر في البيت الثاني بقوله تعالى: ﴿ذَوَاتَا أَفْنَانٍ﴾ [الرحمن/٤٨]، حيث يصور الشاعر بائعة من بائعات الهوى تبحث عن توقعه في شركها وتستميله بفتنتها وملقها، فيشبهها بالزهره ذات العطر الكاذب؛ لأن عطرها ما هو إلا خطايا ماضيها العكر، ويصور هذه الخطايا بشجرة ذات أفنان، ولكنها أفنان غدر وخيانة وخداع، وهنا يؤدي المضاف إليه "غدر" دوراً لامعاً؛ حيث أفاد التخصيص، وأدى إلى بيان حقيقة هذه الشجرة بأغصانها الزائفة، بالإضافة إلى دور العنوان هنا في سبك النص وإنتاج المعنى.

وكذلك قوله في قصيدة "شجرة الحرية":<sup>(١)</sup>

وهي كالغيب إلى الله تفر  
نافخ للحرب كذاب أشر  
بالذي تاجر فيه أو غدر

من فم المظلوم .. من دعوته  
من جراحات الضحايا، ساقهم  
بسلاح غلفت أسواره

وهو متأثر بقوله تعالى: ﴿أَلْقَى الدُّكْرُ عَلَيْهِ مِنْ بَيْنِنَا بَلْ هُوَ كَذَّابٌ أَشِرٌّ سَيَعْلَمُونَ غَدًا مِّنَ الْكَذَّابِ الْأَشْرِ﴾ [القمر/ ٢٥، ٢٦]. حيث يتحدث عن الذين تاجروا في السلاح الفاسد بعد أن هانت عليهم أرواح الأبطال والمجاهدين، فراحوا بذلك يشعلون نار الحرب بغدرهم وخيانتهم، حتى صاروا أشد خطراً من الأعداء.

وكذلك قوله في قصيدة "صوتها في ضميري":<sup>(٢)</sup>

كلؤلؤ في شطوط النيل مكنون

وهن والحسن لا غاو ولا دنس

وقد تأثر الشاعر في هذا البيت بقوله تعالى: ﴿وَحُورٌ عَيْنٌ كَأَمْثَالِ اللُّؤْلُؤِ الْمَكْنُونِ﴾ [الواقعة/ ٢٢، ٢٣]، وهو في هذا السياق يعبر عن إعجابه بعذراوات القرية وحسنهن، وما يتصفن به من طهر وعفة، والتعبير القرآني مسيطر عليه، فلم يجد أبلغ وأدق في التعبير عن ذلك من تصويرهن باللؤلؤ المصون الذي لم يتعرض للمس والنظر، فلم تثقبه يد، ولم تخذشه عين، وفي هذا كناية عن معان حسية ونفسية لطيفة<sup>(٣)</sup> في هؤلاء العذراوات. وغير ذلك من التراكيب النعتية التي بان فيها الاقتباس من القرآن الكريم نحو قوله في قصيدة "على مذبج الحرية":<sup>(٤)</sup>

(١) الأعمال الكاملة: ٩٩٧/٢

(٢) السابق: ٢١٦/١

(٣) في ظلال القرآن: مجلد/٦/٢٤٦٤

(٤) الأعمال الكاملة: ٢٩٤/١

وشواظ هيجته يكاد على الثرى      يذكي اللظى بالأعظم النخرات

والاقتباس هنا من قوله تعالى: ﴿أَنذَا كُنَّا عِظَامًا نُخِرَةً﴾ [النازعات/١١]، وقوله في قصيدة  
"الغدير الذهبي": (١)

كم تصافينا على      مفرقه عند العناق!

وترشفنا الهوى من      كأسه العذب الدهاق

وهو هنا متأثر بقوله تعالى: ﴿وَكَأْسًا دِهَاقًا﴾ [النبأ/٣٤]، وقوله في قصيدة "بيت الله": (٢)

إلهي سعيثا مع الموكب

هياماً إلى البلد الطيب

وهو متأثر هنا بقوله تعالى: ﴿وَالْبَلَدُ الطَّيِّبُ يَخْرِجُ نَبَاً يُبَشِّرُ بِرَبِّهِ﴾ [الأعراف/٥٨].

أما الإشارات التي حملت مضامين قرآنية مع خلوها من اللفظ القرآني، فمنها قول  
الشاعر في قصيدة "الزلزال": (٣)

يا رب ثاكلة تدور بهولها      فترى حشاها انسل في طرقاتها

صرعت! فلا مدت يداً لوحيدها      عند الفراق ولا مرت عبراتها

وهو هنا متأثر بقوله تعالى في صفة زلزلة الساعة: ﴿يَوْمَ تَرْوَتْهَا تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّا  
أَرْضَعَتْ وَتَضَعُ كُلُّ ذَاتِ حَمْلٍ حَمْلَهَا وَتَرَى النَّاسَ سُكَارَى وَمَا هُمْ بِسُكَارَى وَلَكِنَّ عَذَابَ  
اللَّهِ شَدِيدٌ﴾ [الحج/٢].

(١) الأعمال الكاملة: ١١٥/١

(٢) السابق: ١٧٨٥/٤

(٣) السابق: ٢١٢٧/٤

## ثانياً: التناسل القرآني في التركيب العطفية.

وظف الشاعر النص القرآني في صياغته لبعض التراكيب العطفية، وهو -كما سبق- متأثر بثقافته الإسلامية الواسعة، وقد اتضح ذلك في كثير من المواضع، نحو قوله في قصيدة "الفصن اليتيم":<sup>(١)</sup>

علا دخان المنايا في سماوتها	فزلزلت رهبة من هوله السحب
وكبك الناس للميدان، لا فرق	من الحمام، ولا خوف ولا رهب
كأنما سئموا الدنيا وبهجتها	فراح يغريهم للفتكة الهرب

ويتضح الاقتباس في هذه الأبيات من قوله تعالى: ﴿إِذَا زُلْزِلَتِ الْأَرْضُ زِلْزَالَهَا﴾ [الزلزلة/١]، وقوله تعالى: ﴿فَكَبِكُوا فِيهَا هُمْ وَالْغَاوُونَ﴾ [الشعراء/٩٤]، وهو هنا يصور موقف الطبيعة والناس من الحرب العالمية الثانية، حيث يتحضر العالم كله لصراعها المحموم. فلم تكن الزلزلة للأرض وحدها، وإنما امتدت إلى السحب كذلك، ويصور قدوم الناس إلى ميادين الحرب بانكباب أهل النار على جهنم وتساقطهم فيها بلا عناية ولا نظام، وقد عبر عن ذلك بكلمة (ككب)، حتى إننا لنكاد نسمع من جرس هذه الكلمة صوت تدفعهم، وصوت الكربة الناشئ من الكعبة، كما ينهار الجرف فتتبعه الجروف، فهو لفظ مصور بجرسه لمعناه.<sup>(٢)</sup> وكذلك قوله في قصيدة "راهب الغرب":<sup>(٣)</sup>

هي (مصر) التي أثار شجاها	أن تطيق القلوب عنها اصطبارا
كبلوها بكل قيد أثيم	عاقها أن تجوس تلك الديارا
سألتهم: علام أسري؟ فصموا	وأصروا واستكبروا استكبارا!

والاقتباس واضح في البيت الثاني من قوله تعالى: ﴿فَجَاسُوا خِلَالَ الدِّيَارِ﴾ [الإسراء/٥]، أما البيت الثالث - وهو موضع الاستشهاد - فهو متأثر فيه بقوله تعالى: ﴿فَعَمُوا وَصَمُوا ثُمَّ تَابَ اللَّهُ عَلَيْهِمْ ثُمَّ عَمُوا وَصَمُوا كَثِيرٌ مِّنْهُمْ﴾ [المائدة/٧١]، وقوله تعالى: ﴿وَأَصْرُوا وَاسْتَكْبَرُوا اسْتِكْبَارًا﴾ [توحي/٧]. وكان الشاعر هنا يصور موقف مصر من أعدائها بموقف نبي الله "توح" - عليه السلام - من قومه،<sup>(٤)</sup> فقد أصروا على الضلال، واستكبروا عن الاستجابة لصوت الحق والهدى حين دعاهم إلى الله تعالى: فكذاك أعداء مصر، فحينما سألتهم صموا، إذ كرهوا أن يصل صوتها إلى أسماعهم، وأصروا على ضلالهم؛ لأنهم قد مردوا على الإثم

(١) الأعمال الكاملة: ٨٩٧/٢

(٢) في ظلال القرآن: مجلد ٥/٥/٢٦٠

(٣) الأعمال الكاملة: ٢٨٨/١

(٤) الجانب الإسلامي في شعر محمود حسن إسماعيل: ٢٦٢



والعدوان. وإذا كان نوح -عليه السلام- قد ضاق بقومه فدعا عليهم، فقد سلك الشاعر هذا المسلك، إذ ضاق بالأعداء، لكنه دعا إلى الثورة والجهاد قائلاً:

فابعثوها تصم سمع الليالي      ثورة تضرم السماكين نارا  
مات عهد الكلام! فلنجعل الثو      رة والموت للجهاد شعارا!  
وغير ذلك من التراكيب العطفية التي بان فيها الاقتباس من القرآن الكريم نحو قوله في قصيدة "موسيقا من الرمز":<sup>(١)</sup>

مسخورة في قيدها، مسعورة الرياح  
تشرب من ذهولها الغدو والرواح..

وهو هنا متأثر بقوله تعالى: ﴿وَلَسْلَيْمَانَ الرِّيحَ غَدُوَهَا شَهْرٌ وَرَوَاحُهَا شَهْرٌ﴾ [سبأ/١٢]، وقوله في قصيدة "الله":<sup>(٢)</sup>

.. زعموا لقاء الله وحدهم ... وجل!  
فنوره غمر الدهور ..  
.. في الحب، في الأمل المخلق  
في الأجنة والبذور ..  
.. في الريح، في النسم المرنح،  
في العشايا، والبكور

وهو هنا متأثر بقوله تعالى: ﴿وَسَبِّحْ بِالْعَشِيِّ وَالْإِبْكَارِ﴾ [آل عمران/٤١]، وقوله تعالى: ﴿وَسَبِّحْ بِحَمْدِ رَبِّكَ بِالْعَشِيِّ وَالْإِبْكَارِ﴾ [غافر/٥٥]. وقوله في قصيدة "اللاجئون":<sup>(٣)</sup>

وينفخ الصور من بوق يصب به      هول العذاب فلا يبقى ولا يذر

وهو هنا متأثر بقوله تعالى: ﴿وَمَا أَذْرَاكَ مَا سَقَرُ لَا تُبْقِي وَلَا تَذَرُ﴾ [المدثر/٢٧، ٢٨]، حيث يصور الشاعر هول السيل الذي جرف خيام اللاجئين في أرض المعراج بهول "سقر" التي تبلع بلعاً، وتمحو محواً، فلا يقف لها شيء، ولا يبقى وراءها شيء، ولا يفضل منها شيء.<sup>(٤)</sup>

هكذا أسهم التناسل القرآني في إيجاد صور جمالية من خلال التركيب النعني والعطفي في شعر محمود حسن إسماعيل، وقد أضفت هذه الصور على أسلوب الشاعر قيمة جمالية بالإضافة إلى أن استحضار النص القرآني في الموقف المناسب يضفي على الأسلوب قيمة بيانية رفيعة<sup>(٥)</sup>

(١) الأعمال الكاملة: ١٩٨٧/٤

(٢) السابق: ١٦٧٠/٤

(٣) السابق: ٩٤٣/٢

(٤) في ظلال القرآن: مجلد/٦/٣٧٥٧

(٥) شعر أبي القاسم الشابي دراسة أسلوبية: ١١٢

## المبحث الثالث: دور المجاز في تركيب الصورة الشعرية من خلال التركيبين النعتي والعطف.

أدرك النحويون قديماً طبيعة العلاقة بين الكلمات من حيث الصحة النحوية والصحة الدلالية، ولذلك قسم سيبويه الكلام من حيث الاستقامة والإحالة إلى: "مستقيم حسن، ومحال، ومستقيم كذب، ومستقيم قبيح، وما هو محال كذب. فأما المستقيم الحسن، فقولك: "أتيتك أمس" و "سأتيك غداً". وأما المحال، فأن تنقض أول كلامك بآخره، فتقول: "أتيتك غداً"، و "سأتيك أمس". وأما المستقيم الكذب، فقولك: "حملت الجبل"، و "شربت ماء البحر" ونحوه. وأما المستقيم القبيح، فأن تضع اللفظ في غير موضعه، نحو قولك: "قد زيداً رأيت"، و "كي زيد يأتيك" وأشباه هذا.

وأما المحال الكذب، فأن تقول: "سوف أشرب ماء البحر أمس".<sup>(١)</sup>

ويتضح من النص السابق أن الاستقامة تنطبق على كل جملة صحيحة نحوياً، ولكن الحكم على هذه الاستقامة بالحسن أو الكذب يتعلق بالمعنى الذي تفيدته عناصر الجملة عندما تترابط نحوياً.<sup>(٢)</sup>

والكذب هنا ليس كذباً أخلاقياً، ولكنه "كذب دلالي" كما أطلق عليه أستاذي الدكتور محمد حماسة،<sup>(٣)</sup> وقد تمثل هذا الكذب الدلالي في علاقة "الفعل" بـ "المفعول به" النحوية من حيث هي، بل في علاقة "حملت" [الفعل والفاعل] من حيث هي "فعل وفاعل" أي "صيغة نحوية" و "مدلول" معاً بـ "الجبل" من حيث هي "مفعول به" أي صيغة نحوية، و "مدلول" معاً، وبعبارة أخرى في "التفاعل" بين الوظائف النحوية بعلاقاتها وما يمثلها من المفردات بدلالاتها.<sup>(٤)</sup>

وهذا الكذب الدلالي هو ما أدركه عبد القاهر الجرجاني قديماً وعبر عنه بـ "معنى المعنى"، إذ يقول: "تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة و "بمعنى المعنى"، أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر".<sup>(٥)</sup> فالمعاني الأولى هي التي تفهم من أنفس الألفاظ، والمعاني الثانوية هي التي يوماً إليها بتلك المعاني.<sup>(٦)</sup> وبهذا يخضع عبد القاهر المجاز لسيطرة النحو؛<sup>(٧)</sup> لأنه لا يقع إلا من خلال العلاقات النحوية بين المفردات في التراكيب، وذلك عن طريق كسر قواعد الاختيار بين هذه المفردات.

(١) الكتاب: ٥٢/١

(٢) النحو والدلالة: ٦٣

(٣) السابق: ٦٨

(٤) السابق: ٦٨، ٦٩

(٥) دلائل الإعجاز: ٢٦٣

(٦) السابق: ٢٦٤

(٧) البلاغة والأسلوبية: ٥٢

من هنا فإن للنحو دوراً كبيراً "في إقامة بناء التعبير المجازي، وهو أساس مهم من أسس التصوير الفني؛ وذلك أن الكلمة مفردة لا تشكل ما يعرف بالمجاز أو الاستعارة أو التشبيه وما إلى ذلك، بل لابد من وجودها في تعليق نحوي يدخلها مع غيرها في علاقة نحوية من نوع ما". (١)

وقد فسر الدكتور تمام حسان هذه الظاهرة من خلال نظريته "الاستعمال العدولي" وضمن ظاهرة لغوية واسعة هي نقل المبنى عن معناه إلى معنى آخر. (٢) وذلك في نحو قولنا: "أكل زيد عمراً" فإذا كانت الجملة صحيحة نحوياً فهي غير مقبولة دلالياً. ولكن العلاقات المجازية هنا تتدخل لإنقاذ تعبير تحققت له الصحة النحوية، فيقال مثلاً: إن لـ "أكل" مجازاً في غمط الحقوق. ولولا الاعتماد على هذه العلاقة ما صلح التركيب. (٣) وليس معنى القول بأنها غير مقبولة دلالياً أن كلمة "أكل" في ذاتها عديمة المعنى، ولا أن كلمة "عمراً" في ذاتها أيضاً عديمة المعنى، وإنما المقصود بذلك أن علاقة التعدية بين "أكل" و"عمراً" غير مقبولة منطقياً لما بينهما من تنافر. وبهذا فإن المجاز هو الانحراف بمفردات اللغة من مدلولها الوضعي إلى مدلول آخر جديد تسمى الكلمة معه "مجازاً". وبعبارة أخرى فإن المجاز "يلتوي بالدلالات الوضعية الأولى للكلمات، ويولد منها ... دلالات فنية ثانوية، هي بمنطق الشعر أهم وأولى من تلك الدلالات اللغوية الوضعية". (٤)

وإذا كانت اللغة العربية لغة المجاز، (٥) فإنه لا شعر بدون مجاز؛ (٦) لأن "الشعر يمارس بانتظام عدم الملاءمة، ... ولا يستطيع أن يتشكل بصفة عامة إلا من خلال انتهاك قواعد اللغة". (٧) وهذا الانتهاك أو الكسر هو أساس التعبير المجازي؛ لأن المجاز لا يكون إلا إذا تم التأليف بين حقلي اختيار متباعدين أو متنافرين، يحاول الشاعر أن يتلمس خيطاً من التشابه الدقيق الخفي بينهما عن طريق إحدى العلاقات النحوية كالإسناد والنعته والإضافة والتمييز وغيرها. (٨) وبهذا تتجلى قدرة الشاعر الإبداعية في صياغته لتعبيراته المجازية على نحو "يكسب الكلام وضوحاً وسمواً وجاذبية لا يكسبه إياها شيء آخر". (٩)

ويؤكد لنا محمود حسن إسماعيل مرة ثانية - كما أكد لنا من قبل من خلال تعامله مع الألوان - أن عالمه عالم متفرد، فقد تمكن بعقريته من الولوج في أعماق اللغة، يستكشف

(١) النحو والدلالة: ١٧٧

(٢) الأصول: دراسة أبيستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب: د. تمام حسان ٣٧٢، ٣٧٣

(٣) نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية: ٨٤، ٨٥

(٤) تحليل النص الشعري: يوري لوتمان. ترجمة د. محمد فتوح أحمد ٧

(٥) اللغة الشاعرة: عباس العقاد ٣٧

(٦) بلاغة الخطاب وعلم النص: ٦٣

(٧) بناء لغة الشعر: ١٥٦

(٨) النحو والدلالة: ٩٤

(٩) البلاغة والأسلوبية: ٥٧



أسرارها ويأتي إلينا بلغة داخل اللغة تثير ما في أنفسنا من إحساس وانفعالات، ويسوق إلينا مجموعة من الصور المدهشة من خلال تعبيراته المجازية .

### أولا : دور المجاز في التركيب النعني :

جاء أغلب التعبيرات المجازية في شعر الشاعر عن طريق العلاقة النعنية ومن ذلك قوله في قصيدة "إلى سجينه القصر":<sup>(١)</sup>

يا زهرتي! طلع الصباح وفي فمي  
ما زال يصرخ في الفضاء، فلم يجد  
نغم ينوح، فهل سمعت نواحه؟  
شفة تناغم لحنه وصداحه

حيث يعبر الشاعر عما استحالت إليه حياته بعد فراق حبيبته له. فإذا به يقف حيال قصرها لا يبكيه على عادة الشعراء القدماء، وإنما راح يتنسم عبيرها في أنداء الصباح، إذ يصورها زهرة ندية (يا زهرتي) وإن كان يخفي هذا النداء من اللوعة والأسى غير ما يديه. ثم يعبر عن النار التي تضطرم بين جوانحه حين حيل بينه وبين رؤيتها، فقد طلع الصباح عليه وفي فمه "نغم ينوح" وهنا يدهش الشاعر قارئه من خلال تصرفه في استخدام المفردات وخروجه عن قواعد الاختيار، إذ يأتي بـ (ينوح) نعتاً لـ (نغم) مع ما بينهما من تنافر وتباعد، حيث ينتمي كل منهما إلى حقل دلالي بعيد عن الآخر إلا أن الشاعر يمزج بينهما على نحو خاص ليخلق هذه الصورة عن طريق خلع بعض الصفات الإنسانية على كلمة (نغم) ثم معاملتها كبشر. فيخرج علينا بنغم خاص أو نغم شعري ينوح ويصرخ ويفيض باللوعة والأسى والعتاب الرقيق:

جرحته بالهجر.. ثم تركته  
كم رتل اسمك خاشعاً فكأنه  
الهجر عذبة وأذبل روحه  
وبكى ونوح في الظلام فما أسا  
ماذا عليك إذا أسوت جراحه!  
موسى يرئم في الدجى ألواحه  
والفكر غيب في الأسى أفراحه  
قلب الحبيب بكاءه ونياحه!

ومما خلع عليه الشاعر الصفات الإنسانية كذلك قوله في قصيدة "عاشقة العنكبوت":<sup>(٢)</sup>

ليس فيه كلمة ساجدة الحرف مهينه  
خبأت في صورها وكرأ لحيات الضغينه

فلم نر حروفاً ساجدة إلا في المعجم الشعري الخاص بمحمود حسن إسماعيل. ولعل سجود الحرف هنا يوحي بالتملق الذي يطوي الغدر والخداع، أو التذلل الذي يهدف صاحبه من ورائه إلى الوصول إلى شيء معين. وقد تأتي هذا المعنى الشعري من خلال الخروج عن قوانين الاختيار، والإتيان بكلمة (ساجدة) نعتاً لـ (كلمة) ومضافة إلى (الحرف) مما يعني وصف

(١) الأعمال الكاملة: ٢٠٣/١

(٢) السابق: ١١٠٢/٢



الحرف بالسجود. وبهذا التركيب النعني المشتمل على تركيب إضافي (كلمة ساجدة الحرف) يرسم الشاعر صورة بغیضة لمنط من الناس، ربما صادف الشاعر في حياته منهم ما دفع إحساسه المرهف إلى الشعور بأن الحياة مليئة بأمثالهم. ومن ذلك أيضاً قوله في قصيدة "راية العرب":<sup>(١)</sup>

فإذا شارفت أرضاً .. زمجرت  
ظماً للفجر من قلب الخيام  
فارشقيها بشعاع مؤمن  
يسترد النور من أعتى ظلام

إن الشاعر شغوف بالحرية ومتطلع إلى النصر، وآمل في عودة النور إلى أرض المعراج، ومؤمن بأن النصر لا يكون إلا من عند الله. وهنا يقوم المجاز في التركيب النعني (شعاع مؤمن) - عن طريق ربط الموصوف بغير صفته - بدور بارز في خلق صورة فنية تمتص جزءاً من إحساس الشاعر وخياله، وتضفي على هذا الشعاع قوة عليا خارقة تحيل الظلام الدامس نوراً يعم أرض المعراج، ويحقق أمل الشاعر وتطلعه.

وكذلك قوله في قصيدة "عاهل الريف":<sup>(٢)</sup>

وترنمت بين الحقول قصيدة      عذراء من نغم السماء نشيدها

وهنا يزحزح الشاعر الدلالة الوضعية للكلمة من خلال نعت كلمة (قصيدة) بكلمة لا ترتبط بها في مألوف الكلام (عذراء)، حيث تنتمي كل منهما إلى حقل دلالي بعيد عن الآخر. وبهذه الزحزحة الدلالية يفهم القارئ أنها قصيدة يصعب على أهل الأرض الإتيان بمثلاً، ويساعدنا حرف الجر (من) في بيان مصدر هذه القصيدة، إذ نفاجأ بأنها وحي منزل من السماء. وبهذا يضفي الشاعر على كلامه وأنغامه الإلهام والتقدس.

ومن ذلك أيضاً قول محمود حسن إسماعيل في قصيدة "غضبة الثأر":<sup>(٣)</sup>

.. وما قيل بغداد  
حتى تفجر للطير لحن،  
جريح التغني، جريح الرنين!!  
يهادل أوتاره بالجراح  
ويستل منها بقايا صдах  
أبي الرنين!!  
على نايه غضبة لا تنام  
ولا يعرف النوم ثأر سقته لهيب الجنون!

(١) الأعمال الكاملة: ١١٥٤/٢

(٢) السابق: ٤٠٣/١

(٣) السابق: ١٥١٤/٣

حيث تتجلى التعبيرات المجازية في هذه الأبيات مصورة الغضب العام الذي يسيطر على مشاعر الشاعر وأحاسيسه، ويتعمد الشاعر هنا إحداث خلخلة في وضع المفردات في نسق تعبيرى حيث يأتي بمفردات لا تنتمي إلى حقول دلالية واحدة، فاللحن عنده جريح التغنى وجريح الرنين. وهو هنا يصور جرح الهزيمة الذي لا يدمل. ولذلك فهو جريح وليس مجروحاً، حيث عبر الشاعر بـ "فعل" نيابة عن "مفعول" للدلالة على المبالغة وثبوت الصفة. كما أن الصداح عنده أبي الرنين، والغضبة لا تنام، فهي غضبة من نوع خاص، لا تهدأ، فهي نائرة متوثبة ومتحفزة للثأر. ولا تقف المجازات عند هذا الحد، إذ يربط الشاعر المنعوت (ثأر) بغير نعته (سقته) ويضيف (لهيب) لما ليس من شأنه أن يضاف إليه (الجنون) ليكون ثأراً من نوع خاص كذلك، فهو ثأر سقى لهيب الجنون، وما دام قد سقى لهيب الجنون فليس عليه حرج فيما يفعل، أو فإنه سيسترد ما صعب استرداده بالعقل. وبهذه الذبذبات الدلالية قد برع الشاعر في أن ينقل إلى القارئ عمق الإحساس بالمعنى الشعري.

كما نجد في عالم الشاعر السندس ضاحكاً، وذلك في قوله في قصيدة "الفردوس المهجور":<sup>(١)</sup>

وترفل في سندس ضاحكك      ترنح من سكرة بالنشيد

والحكمة عمياء ونائمة، وذلك في قوله في قصيدة "أحزان الغروب":<sup>(٢)</sup>

ومهدده لا تسل إن لفه وسن      عش الهوام، وأبيات العناكب!  
كأنه حكمة عمياء نائمة      في عاطل من فجاج الفكر مخروب

والزمن مجنوناً، وذلك في قوله في قصيدة "من مرج عبقر":<sup>(٣)</sup>

ألقت على الزمن المجنون حكمتها      فراح يهدي بها شيخ ومولود

ونجد السنبل حزيناً في قوله في قصيدة "دمعة وفاء":<sup>(٤)</sup>

أطرق السنبل الحزين وجنت      من أسى خطبك الطيور العوابر

وقد ذرق الشاعر هذه الدموع على فقيده "دار العلوم" "أبي الفتح الفقي"، وقد صور الشاعر بهذه الدمعة صرعة الفناء التي أثارت كل قلب، وأذهلت كل خاطر، ذلك عن طريق الخروج عن مألوف الكلام وتجاوز قواعد الاختيار، فقد أسند الفعل (أطرق) إلى فاعل ليس من طبيعته القيام به (السنبل)، وهذا يعني انتقال خصائص كل من يستطيع الإطراق إلى هذا الفاعل (السنبل) ويستزيد الشاعر في حبك الصورة وتعميق الإحساس عن طريق ربط الفاعل (السنبل) بنعت لا يتفق معه في إطار اللغة المألوفة، ثم يدخل في صورة أخرى عن طريق إسناد الجنون إلى

(١) الأعمال الكاملة: ٢٨/١

(٢) السابق: ١١٩/١

(٣) السابق: ٣٩٠/١

(٤) السابق: ٣٦٦/١

(الطيور). وإذا كانت الطيور العواير قد جنت من الأسى على هذا الفقيد، فما البال بالطيور المقيمة!

وبهذا أسهمت العلاقة النعتية وعلاقة الإسناد - هنا - في بناء التعبيرات المجازية للشاعر وتشكيل صورته وفق رؤيته الفنية الخاصة.

ثانياً : دور المجاز في التركيب العطفي.

ومن ذلك في العطف قول الشاعر في قصيدة "يوم الفقير":<sup>(١)</sup>

سرت والقيثار يوماً في يدي أسكرته خمرة الحب فنام

حيث أسند الشاعر الفعل الماضي المعطوف (نام) إلى الضمير المستتر للعائد على (القيثار)، وهو إسناد لا يتحقق معه الانسجام بين المفردات، لأن الفاعل ليس من طبيعته القيام بهذا الفعل. وبهذا يشكل العطف التعبير المجازي الذي يؤدي دوراً بارزاً في خلق الصورة الفنية المعبرة عن إحساس الشاعر وخياله.

ومنه أيضاً قوله في قصيدة "فاروق":<sup>(٢)</sup>

فاروق! هذا الذي توحى السماء إلى ناي يحس، ويستوحى، وينفجر

حيث يربط الشاعر المنعوت (ناي) بنعت لا يوافقه في منطق اللغة المألوفة، ويعطف على هذا النعت صفات تتفق مع النعت دون المنعوت، ليشكل بذلك النعت مع المعطوفات الصورة الشعرية عن طريق الخروج عن قوانين الاختيار. وبذلك يجعل الشاعر الناي ذا طبيعة خاصة، أو ذا طبيعة إنسانية تجعله يحس ويستوحى وينفجر معبراً عن أحاسيسه وانفعالاته. وجاء عطف هذه الصفات متمماً لأركان الصورة التي رسمها الشاعر لآلته المفضلة.

وينتقل الشاعر من هذه المرحلة إلى مرحلة ثانية من مراحل التصوير بالمجاز وهي ما يسمى بـ "تراسل الحواس". وهو وسيلة من وسائل تشكيل الصورة الشعرية، ومعناه "وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى، فنعطي للأشياء التي ندركها بحاسة السمع صفات الأشياء التي ندركها بحاسة البصر، ونصف الأشياء التي ندركها بحاسة الذوق بصفات الأشياء التي ندركها بحاسة الشم، وهكذا تصبح الأصوات ألواناً والطعوم عطوراً".<sup>(٣)</sup> من ذلك قول محمود حسن إسماعيل في قصيدة "من لهيب الحرمان":<sup>(٤)</sup>

(١) الأعمال الكاملة: ٥٠٣/١

(٢) السابق: ٤٦٧/١

(٣) عن بناء القصيدة العربية الحديثة: ٨٧ وانظر: قاب قوسين: بقلم د. أحمد هيكل. (مجلة الشعر ص ٤ سنة ١٩٦٥ - يونيو - أغسطس).

(٤) الأعمال الكاملة: ٩٦٩/٢



إن زادي من الحياة وميض رشفته العيون من بسماتك  
 فاستطاع الشاعر هنا أن يتجاوز الإطار التقليدي للمجاز ويخلق نموذجاً من العلاقات بين دلالات  
 الألفاظ على أساس من التشابه في الوقع الشعوري،<sup>(١)</sup> فربط المنعوت (وميض) بغير نعتة  
 (رشفته)، ثم أسند (الرشف) إلى (العيون)؛ ليعبر بهذه اللغة الحسية عن الصورة التي تبين  
 مكانة محبوبته لديه. ومن ذلك أيضاً قوله في قصيدة "راهب النخيل":<sup>(٢)</sup>

ظلال، وأثمار، ونبيع وجنة وصمت على البستان ريان ناضر

حيث يربط الشاعر بين كلمات تنتمي إلى حقول دلالية متباعدة، فينعت (الصمت) بنعتين لا  
 يلزماته ولا يوافقانه (ريان ناضر)، وهنا تتراسل أكثر من حاسة في نقل كل خصائص الطبيعة  
 الفاتنة إلى هذا الصمت الذي يدعو إلى التفكير والتأمل.

وكثيراً ما تتراسل حاستا "السمع"، و "الذوق" لدى الشاعر لتسهما معاً في النقاط الصورة، فنجد  
 لديه الأنشودة عذبة، والنغم عذباً أو مستعذباً، وذلك في قوله في قصيدة "على باب الهيكل":<sup>(٣)</sup>

وصغتها أنشودة عذبة وقوله في قصيدة "دمعة وفاء":<sup>(٤)</sup>  
 تنساب سحراً من قم البلبل

ب، طراباً بالأغنيات السواحر لا ترمها شوادي النغم العذ وقوله في قصيدة "كنز الذهب الأبيض":<sup>(٥)</sup>

سارياً حول الروابي واليفاع<sup>(٦)</sup> فجرت في كل حوض جدولاً  
 نغماً مستعذباً حلو السماع هامساً يشدو على أعوادها

ويلاحظ هنا تأكيد عذوبة النغم ورقته من خلال الزيادة في بنية الكلمة (مستعذباً)، كما أضاف  
 كلمة (حلو) إلى (السماع) مما يعني نعت الأخير بالأول.

كما تتراسل لدى الشاعر حاستا "السمع"، و "الشم" وذلك في قوله في قصيدة "في وادي  
 النسيان":<sup>(٧)</sup>

هذا ربيبك أعظم منسية رجفت لها في الخافقين الأدهر  
 في مهرجان الخالدين حديثه نغم على شفة الخلود معطر

(١) قراءة الشعر وبناء الدلالة: ٦٤

(٢) الأعمال الكاملة: ٤١٠/١

(٣) السابق: ١٣٤/١

(٤) السابق: ٣٦١/١

(٥) السابق: ٢٤/١

(٦) اليفاع: المنخفض أو المرتفع من الأرض.

(٧) الأعمال الكاملة: ٣٢٣/١



حيث يصف أحد مدركات حاسة السمع (نغم) بأحد مدركات حاسة الشم (معطر)، كما أضاف كلمة (شفة) إلى ما ليس من شأنه أن تضاف إليه (الخلود). وبهذا تتراسل حاستا السمع أو الشم في التقاط صورة النغم الخالد لشاعر النيل (حافظ إبراهيم).

وتتراسل أكثر من حاسة في قول الشاعر في قصيدة "نينا أدمع ومآثم":<sup>(١)</sup>

وكم نغمة بين الحشارام عزفها      فظلت كوههم في الحنيات جاثم!  
وتأويهة في الليل سوداء مرة      تفزع في قلب الدجى كل نائم

حيث يصور الشاعر تأويهة العشق التي تفزع صاحبها من مرقدته في جوف الليل وتجعله كالهائم المخبول. فتتراسل ثلاث حواس (السمع، والبصر، والذوق) في التقاط هذه الصورة على النحو الذي ينقل إلينا عمق الإحساس بها، فينعت الشاعر كلمة (تأويهة) - وهي مما يدرك بحاسة السمع - بأحد مدركات حاسة (البصر) (سوداء)، وأحد مدركات حاسة (الذوق) (مرة)، فتتعانق بذلك أحاسيس الشاعر وانفعالاته عن طريق هذه المفردات المتباعدة على هذا النحو الغريب؛ "لتوحي بهذه الأحاسيس الغريبة وهذه المشاعر الغامضة المركبة التي تعجز اللغة العادية عن التعبير عنها".<sup>(٢)</sup>

ومن التراسل في التركيب العاطفي قول الشاعر في قصيدة "صوت المعركة":<sup>(٣)</sup>

.. وسمعت جمرك يلسع الأيام  
وهي تسير في خلدي،  
مطفأة البريق!

فقد تراسلت أكثر من حاسة في هذا التركيب العاطفي، حيث جعل الشاعر الجمر - وهو موضوع لحاستي البصر واللمس - مما يدرك بحاسة السمع، ثم عدى الفعل (يلسع) إلى مفعول ليس من طبيعته أن يقع عليه مثل هذا الفعل (الأيام)؛ لأن علاقة التعدية بين "اللسع" و "الأيام" غير مقبولة منطقياً. وبهذا تؤدي علاقة التعدية - من خلال وقوعها في إطار التركيب العاطفي - دوراً هاماً في بناء التعبير المجازي وتركيب الصورة الشعرية.

وينتقل الشاعر إلى مرحلة أخرى من مراحل التصوير بالمجاز وهي ما يسمى بـ "مزج المتناقضات". فلم يقف الشاعر عند تراسل الحواس، وإنما تجاوز ذلك إلى "مزج المتناقضات في كيان واحد يعانق في إطاره الشيء نقيضه، ويمتزج به مستمداً منه بعض خصائصه ومضيفاً عليه بعض سماته".<sup>(٤)</sup>

(١) الأعمال الكاملة: ٢١٠/١

(٢) عن بناء القصيدة العربية الحديثة: ٩٠

(٣) الأعمال الكاملة: ١٥٤٤/٣

(٤) عن بناء القصيدة العربية الحديثة: ٩١

وذلك نحو قول محمود حسن إسماعيل في قصيدة "تفخة الصور":<sup>(١)</sup>

دمر القبر .. أزجر الموت ..  
أخرج عن سكون ينوح في ظلماتك  
إذ يعتمد الشاعر هنا في هذه الصورة على مزج النقيضين وهما "سكون" و "ينوح"، حيث يجعل  
للسكون نواحاً، تعبيراً عن حالة نفسية غامضة تتعاقب فيها المشاعر المتضادة وتتفاعل<sup>(٢)</sup>  
لتأكيد الوثوب والتحفز للفداء والنضال.

ومن ذلك أيضاً قوله في قصيدة "حادي التغيير":<sup>(٣)</sup>

يفهق في ضلاله للصنم  
ويستجير بضحاه المظلم

وهنا يخرج الضحى عن طبيعته اللامعة المشرقة إلى طبيعة مظلمة حالكة، فيمتزج الضياء  
(ضحاه) بالظلام في هذا التركيب النعتي، ويعبر هذا المزج عن إحساس خاص تختلط فيه  
المشاعر ولا يمكن التفريق معه بين الأشياء وأضدادها.  
وكذلك قوله في قصيدة "موسيقا من الروح":<sup>(٤)</sup>

والروض، إن خرسك جميع طيوره،  
أديك للأغصان ناي يهدل؟  
أعرفت سر غنائها وسكوته؟  
أعرفت؟ أم أنت العليم الأجهل!

فمزج الشاعر هنا بين النقيضين (العليم)، و(الأجهل)، وهذا المزج يوحي بحالة نفسية خاصة  
يمتزج فيه العليم بالجاهل، أو يتحول في إطارها العليم إلى جاهل، وليس كل عليم جاهلاً، وإنما  
هذا العليم الأجهل هو ذلك الذي اشتد كبر عقله، وزاد غروره حينما وصل العلم بأقدامه إلى ما  
وصل إليه، لذا عبر الشاعر بـ (أفعل) الدالة على ثبوت الصفة والتصاقها بالذات.  
وغير ذلك من التراكيب النعتية التي يمزج فيها الشاعر بين المتناقضين، فنجد عنده الميت  
حيّاً، والعواء أخرس، والنغمة خرساء، والشيخ صبيّاً، والأعمى يطل بألف عين، وغيره مما  
يستوقف القارئ ويدفعه دفْعاً إلى الانتباه إلى مثل هذه المشاعر المتضادة، ومحاولة التعمق في  
الإحساس بالمعنى الشعري.

وهكذا تبدو عين الشاعر محمود حسن إسماعيل كما لو كانت ذات عدسات متعددة،  
فتجسد ما ليس بكائن مادي، وتشخص ما ليس بإنسان، وتتمازج المتناقضات لديها، وتراسل  
الحواس لتسجيل أدق الخلجات، وتعميق الإحساس بالمعنى الشعري عن طريق تفاعل الوظيفة  
النحوية مع ما يشغلها في خلق دلالات جديدة.

(١) الاعتراف الكاملة: ٩٦٨/٢.

(٢) عن بناء القصيدة العربية الحديثة: ٩١

(٣) الأعمال الكاملة: ١٣١١/٢

(٤) السابق: ١٩٦٣/٤

ملحق تكميلي





## ملحق تكميلي للتوكيد والبذل

استأثر كل من النعت والعطف من بين غيرهما من التوابع بظواهر متعددة في شعر محمود حسن إسماعيل وقد أدت هذه الظواهر دورا مهما في تلوين الأداء وتشكيل أهم السمات الأسلوبية لدى الشاعر على نحو ما سبق تفصيله.

وجاء التوكيد والبذل على عكس ما سبق، فلم يشغلا من الوظائف النحوية المتعددة في شعر الشاعر ما شغله النعت والعطف، لذا لم يكن هناك من الظواهر ما يجعل كلا منهما مستقلا في فصل بذاته، ومن ثم آثرت إجمال الحديث عنهما في هذا الملحق التكميلي الذي يعد من إتمام دراسة التوابع في شعر محمود حسن إسماعيل طبقا لما جاء في عنوان هذا البحث.

### أولا : التوكيد

هو أحد أساليب التوكيد المختلفة في اللغة العربية، مثل: "إن" الناسخة التي تفيد التوكيد، ونون التوكيد الثقيلة والخفيفة، و "قد" التي تدخل على الفعل الماضي، والمفعول المطلق لعامة، والحال المؤكدة، والنعت الذي يفيد التوكيد، والتوكيد بألفاظ القسم المتعددة، والتوكيد بالتقديم والتأخير، وبأسلوب القصر، وبغير ذلك من الأساليب التي تعددت في لسان العرب. (١)

ولم يهتم النحاة بتعريف التوكيد بقدر اهتمامهم ببيان نوعيه والغرض منهما، (٢) فذهبوا إلى أن التوكيد على ضربين: معنوي، ويكون بألفاظ مخصوصة مثل: التوكيد بالنفس والعين، والتوكيد بألفاظ الإحاطة والشمول. ولفظي، ويكون بتكرار اللفظ بنفسه لإفادة التوكيد.

وقد فصل النحاة والبلاغيون القول في الغرض من التوكيد، فقال الزمخشري: "إذا كررت فقد قررت المؤكد وما علق به في نفس السامع ومكنته في قلبه وأمطت شبهة ربما خالجت أو توهمت غفلة وذهابا عما أنت بصدده فأزلته...". (٣) ويرى ابن جني أن التوكيد من وسائل تمكين المعنى في النفس، إذ يقول: "اعلم أن العرب إذا أرادت المعنى، مكنته واحتاطت له، فمن ذلك التوكيد". (٤)

(١) التوابع في الجملة العربية: ٦٨، وانظر: بناء الجملة في الحديث النبوي الشريف: ٦٥٦

(٢) التوابع في الجملة العربية: ٦٨

(٣) شرح المفصل: ٤٠/٣

(٤) الخصائص: ١٠٦/٣

والملاحظ على شعر محمود حسن إسماعيل أنه لم يكثر من استعمال التوكيد، وكان الشاعر لم يكن في حاجة إلى تمكين أغلب معانيه في نفس قارئه أو الاحتياط لها، أو كأنه يشعر أن القارئ لشعره لابد أن يكون متيقظا، وأنه لم يكن في حاجة إلى إزاحة غفلة موهومة، أو تجاوز محسوب، أو سهو مزنون. وهذا يعكس اعتداد الشاعر بذاته وبفنه.

وذلك باستثناء بعض المواقف التي نجد الشاعر فيها حريصا على توضيحها والتأكيد عليها مستعملا بعض صور التوكيد بنوعيه. والملاحظ أن استعماله لألفاظ التوكيد المعنوي كان قليلا، فمن ذلك التوكيد بالنفس، نحو قوله في قصيدة "العودة إلى الله":<sup>(١)</sup>

أنا نفسي ذلك الإثم الذي منه هربت  
أنا نفسي ذلك الزور الذي منه جزعت

والتوكيد بـ "كل"، نحو قوله في قصيدة "حوريتي تسأل":<sup>(٢)</sup>

تفنى الأشعة والعوالم كلها      وسناك يشرق في ضمير غياهي  
والتوكيد بـ "أجمع"، نحو قوله في قصيدة "معجزة على النهر":<sup>(٣)</sup>  
والكون أجمع ، يحدوهم جبابرة  
كانوا حداة الضحى يوما لظلمته!

أما التوكيد اللفظي، فإننا نلاحظ أن استعمال الشاعر له أكثر من التوكيد المعنوي، وهذا شأن التوكيد اللفظي - كما قال الأندلسي - فهو "أوسع مجالا من التوكيد المعنوي لأنه يدخل في المفردات الثلاث وفي الجمل ولا يتقيد بمظهر أو مضمير معرفة أو نكرة، بل يجوز مطلقا".<sup>(٤)</sup>

ومن أنماط التوكيد اللفظي في شعر محمود حسن إسماعيل:

**\* توكيد الضمير المتصل الظاهر بالضمير المنفصل الظاهر.**

وذلك نحو قول الشاعر في قصيدة "الأرض":<sup>(٥)</sup>

فاكشفي أنت سرها واتركيها      هي تروي عذابها للحياة

(١) الأعمال الكاملة: ١١٧٠/٢

(٢) السابق: ١٢٢٣/٢

(٣) السابق: ١١٣٤/٢

(٤) الأشباه والنظائر: ١١١/٢

(٥) الأعمال الكاملة: ٩٩١/٢

فالضمير المنفصل (أنت) توكيد للضمير المتصل المرفوع (الياء)، وكلاهما للمخاطب،  
والضمير المنفصل (هي) توكيد للضمير المتصل المنصوب (الهاء) وكلاهما للغائب.  
ومن ذلك أيضا قوله في قصيدة "أهواك يا وطني": (١)

مهما استبد الليل يا وطني  
بك أنت كالرويا نبسـدده

فالضمير المنفصل (أنت) توكيد للضمير المتصل المجرور (الكاف) وكلاهما للمخاطب.

### \* توكيد الاسم.

ومن ذلك قوله في قصيدة "تفخة الصور": (٢)

تسلم الليل للنهار! وتسعى بشجون النهار في أمسياتك  
باحثا .. باحثا .. عن القوت، والقوت .. وماذا جمعت غير فتاتك!  
وسنين تمر .. ما أنت فيها غير قوت مسخر لغزاتك

حيث يستنكر الشاعر على أبناء الوطن الخنوع والخضوع أمام الطاغين  
المستعمرين الذين استباحوا الديار، وأراقوا الدماء، وفتكوا بالنساء وبالشباب  
وبالأطفال، كل هذا وأبناء الوطن منقسمون على أنفسهم، ليلهم كنهارهم، لم يشغلهم  
إلا بحثهم المستمر عن أقواتهم، وهنا يعكس التوكيد اللفظي مدى الانشغال بالقوت أو  
جمع الأموال عن التضحية من أجل الوطن، كما يسوحي بالبعد عن الدين والانغماس  
في الشهوات. وتوالت السنين وصار هؤلاء المشغولون بأقواتهم أقواتا سائغة للغزاة  
المغتصبين، وهنا يجر الشاعر الملحق بجمع المذكر السالم (سنين) بالكسرة، ويظهر  
التنوين الذي جاء بمثابة التأكيد على تتابع هذه السنين ومرورها وأبناء الوطن في  
غفلة عن أمرهم.

### \* توكيد اسم الصوت.

ومن ذلك قوله في قصيدة "عبيد الرياح": (٣)

حواميمهم خلف نعش الرياح      هواهو .. هواهو .. غناء رتيب

وهنا يقجر الشاعر طاقات اللغة الصوتية، ويسجل أصوات هؤلاء المعذبين الأبطال  
الذين يصارعون تيار النيل في عراك جبار مع الطبيعة.

(١) الاعمال الكاملة: ١٨٩٤/٤

(٢) السابق: ٩٦٩/٢

(٣) السابق: ٦٧٠/١

## \* توكيد الجملة الاسمية.

ومن ذلك قوله في قصيدة "موسيقا من الإصرار":<sup>(١)</sup>

سلام عليك

سلام عليك

ورحمة ربي جرت من يديك

ومن ذلك أيضا قوله في قصيدة "لا بد":<sup>(٢)</sup>

فليس في طريقنا إيماءة تؤوب

وليس إلا السير والمضاء والهبوب

ونشوة العبور

في دربنا الكبير

لا بد أن نسير ... لا بد أن نسير !!

حيث تمثل هذه الجملة الاسمية (لا بد أن نسير) النغمة المحورية في القصيدة، فقد افتتح الشاعر بها قصيدته، وجعلها مفتتحا لكل مقطع من مقاطعها، وتتأزر مفردات هذه الجملة الاسمية كلها على تجسيد الإصرار العارم للشاعر على تغيير كل ما هو متخلف أو رديء، وكأنه يريد أن يصنع فردوسا إنسانيا ظليلا وسط جهامة الواقع، وقسوته وصلابته.<sup>(٣)</sup> وهنا يختم الشاعر قصيدته بما افتتحها به ليؤكد أن انتصار الطرف النبيل في هذا الصراع الأبدي لا يتم إلا بالإصرار العنيد المتفجر من ثنایا الجملة الاسمية (لا بد أن نسير) وتكرارها المؤكد لها.

## \* توكيد الجملة الفعلية.

ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "موسيقا من التاريخ":<sup>(٤)</sup>

رفع الستار!!!

رفع الستار..

وتهاوت الظلمات وانقشعت بفجر الثائرين

وكذلك قوله في قصيدة "صوت المعركة":<sup>(٥)</sup>

سمعتك توقظ الموتى،

وترعشهم ..

وتنشرهم ..

على خلدي !!

(١) السابق: ٢٠٢١/٤

(٢) الأعمال الكاملة: ١٣٠٠/٢

(٣) قراءات في الشعر العربي المعاصر: ٢١

(٤) الأعمال الكاملة: ٢٠٥٧/٤

(٥) السابق: ١٥٤١/٣



وتقرع راحتك الباب  
حول سكينه الأبد!!  
تدق . تدق،  
حتى تورق الأكفان بين يديك!

وهذا المشهد الذي نحن بصدده قريب من المشهد السابق في قصيدة "نفخة الصور"، حيث يصور لنا الشاعر غفلة أبناء الوطن عن الفداء والتضحية من أجله، لذلك يصورهم منذ بداية الأبيات بالموتى، والإيقاظ لم يكن للموتى، وإنما هو لمن هم غرقى في نومهم كالموتى. فهم في سبات عميق، ومن ثم فإن إيقاظهم لم يكن كإيقاظ غيرهم من المشغولين بوطنهم، فهم في حاجة إلى كثرة الدق على أبوابهم الموصدة، وهذا ما يعبر عنه التوكيد اللفظي (يدق) والذي جاء بصيغة المضارع الدالة على الديمومة والتجدد، كما يعكس إلحاح الشاعر على إيقاظ هذه الفئة الغافلة من سباتها العميق الذي كاد يرددها.

**\* توكيد الحرف.**

ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "شاطئ التوبة":<sup>(١)</sup>

رحماك يا رب .. إني، وزورقي ، والخطايا  
في لجة .. ليس فيها من الضياء بقايا  
جفت ، وغاضت، ولكن ، مازلت أزجي رجايا  
غفرت ، أم لم ... فإني مازلت أدعوك .. يا يا  
.. يارب !!

فإن امتداد الحركتين الطويلتين اللتين تتوسطهما الياء في (الخطايا، بقايا، رجايا، يا يا) يوحى باتساع المدى بين مستويين: أحدهما غرق في لجة الذنوب، والآخر رحمة واسعة.<sup>(٢)</sup> وسواء غفر الله الآثام، أم لم يغفرها فالدعاء مستمر في استمرار المد وتكرار النداء (يا، يا .. يارب). وتوكيد حرف النداء هنا أو تكراره يعكس الإحساس بانسياب التبتل في النفس واستمرار تضرعها لله في توبة وشحها الأسى في الأصوات المكونة لكلمة (جفت) وكلمة (غاضت)، حيث توحى سرعة انقضاء أصوات الكلمة الأولى بالأمل في التخلص السريع من الذنوب ، أما طول الألف في الكلمة الثانية فيعني طول الندم المصحوب بالرجاء الذي يجسده حرفا المد (الياء والواو) في كلمتي (أزجي) ، و (أدعوك). ثم ينهي الشاعر القصيدة بتفعيلة واحدة "يا رب"، وهي تفعيلة متفردة، لا تتفق في حركة الروي مع بقية الأبيات التي قبلها ولكنها تعكس الإيقاظ الأخير للنفس.<sup>(٣)</sup>

(١) الأعمال الكاملة: ١١٧٨/٢

(٢) التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل: ١٩١

(٣) السابق: ١٩٢

من العوارض التي طرأت على التركيب التوكيدي في شعر محمود حسن إسماعيل ما يلي :

### – التوكيد اللفظي للمرادف.

ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "يد الله":<sup>(١)</sup>

لنا النصر .. والموت للمعتدين  
لنا النصر .. والموت للغاصبين

حيث إن "المعتدين"، و"الغاصبين" بينهما ترادف، وهذا يزيد في التوكيد الذي يدل على ثقة الشاعر في النصر على أولئك المعتدين الغاصبين.

ومن ذلك أيضا قول الشاعر في قصيدة "إلى الأمام يا عرب":<sup>(٢)</sup>

إلى الأمام .. خطونا .. إلى الأمام  
إلى الأمام .. زحفنا .. إلى الأمام

حيث يؤكد الشاعر على عدم النظرة إلى الوراء بما فيه من هزيمة مروعة، زلزلت الكيان، وأحدثت جرحا غائرا في الصدر وشرخا عميقا في النفوس، وفي المقابل يحث على النظرة إلى الأمام باستعادة القوى لسحق العدوان ومحق الطغيان. لذلك يكرر شبه الجملة (إلى الأمام) أربع مرات في البيتين، بالإضافة إلى الترادف بين (خطونا ، وزحفنا) الذي يزيد في التوكيد.

### – اقتران جملة التوكيد بحرف العطف.

الأكثر في التوكيد اللفظي أن يكون في الجمل، وكثيرا ما يقترن بعاطف.<sup>(٣)</sup> وهذا هو الأجود كما نص على ذلك ابن مالك.<sup>(٤)</sup> نحو قوله تعالى: ﴿كَلَّا سَيَعْلَمُونَ \* ثُمَّ كَلَّا سَيَعْلَمُونَ﴾ [النبا/ ٤ ، ٥]، وقوله تعالى: ﴿وَمَا أَدْرَاكَ مَا يَوْمَ الدِّينِ \* ثُمَّ مَا أَدْرَاكَ مَا يَوْمَ الدِّينِ﴾ [الانفطار / ١٧ ، ١٨] ووجود العاطف بين الجملتين وجود سموري فقط؛ لأن بين الجملتين تمام الاتصال، فلا تعطف الثانية على الأولى حقيقة. ما صرح به علماء المعاني، ولأن الحرف لو كان عطفًا حقيقيا كانت تبعية ما بعده

١. الكاملة: ١٠٧٢/٢.

٢. ١٤٧٥، ١٠

٣. ١١٩/٣.

٤. ٣٠٥/٣.

لما قبله بالعطف لا التأكيد. <sup>(١)</sup> ولو خيف توهم كون الجملة الثانية غير مؤكدة نحو:  
ضربت زيدا، ثم ضربت زيدا، ترك العاطف؛ لأن ذكره يخل بالتوكيد، ويوهم أن  
الضرب الثاني غير الأول. <sup>(٢)</sup> وقد جعل ابن السراج من التوكيد اللفظي قول  
الشاعر: <sup>(٣)</sup>

ألا يا اسلمي ثم اسلمي ثمت اسلمي ثلاث تحيات وإن لم تكلمي

ومن ذلك قول محمود حسن إسماعيل في قصيدة "معجزة العنكبوت": <sup>(٤)</sup>

فارفعي يا حكمتي ســــدا  
وتغني يا خيوطــــي  
على بطش المغيــــر  
ثم دوري! ثم دوري!

### - الفصل بين التوكيد والمؤكد.

ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "لا بد": <sup>(٥)</sup>

لا بد، لا .. ! يا هذه ! لن يرجع الوراق ..  
هيهات !! أن يعود يا دجالة الخفــــــــاء  
أمس الذي فتناه بالثورة والمضــــــــاء  
فقد أحالت ظلمه رياحنا هبــــــــاء ..

فقد اعترض الشاعر بين النفي (لا) وتوكيد النفي (لن) بالنداء (يا هذه).  
وتوكيد النفي هنا يعكس رغبة الشاعر العارمة في تغيير كل ما هو متخلف ورديء  
في هذا الوجود ، وإصراره العنيد على اجتياز كل العقبات وكل مظاهر التخلف  
والجمود إلى كل ما هو مضيء ونبييل. وجاء الاعتراض بالنداء هنا مساندا لهذا  
التوكيد وموحيا بهذا الإصرار والتحدي لمن لم يرض بالتغيير.

ومن ذلك أيضا قول الشاعر في قصيدة "الله والشرق": <sup>(٦)</sup>

رباه ما في الشرق جرح لا ينن  
في كل واد منه من بغي الزمن  
ولا على آلامه قر وطن  
نار وأحرار وبلوى وفتن  
رباه زلزل قيده يــــــــارب!!

فاعترض الشاعر هنا بين التوكيد (يا رب) والمؤكد (رباه) بالطلب (زلزل)،  
ومجيء الطلب بعد النداء كثير، وكأنه من تمامه. ومن ثم يكون التوكيد بعد المؤكد  
وكألا فاصل بينهما.

(١) حاشية الصبان: ١١٩/٣

(٢) شرح التسهيل: ٣٠٥/٣

(٣) الأصول: ١٩/٢

(٤) الأعمال الكاملة: ٨٦٦/٢

(٥) السابق: ١٢٩٨/٢

(٦) السابق: ٩٣١/٢

## ثانياً: البديل

لم يكن البديل من الوظائف النحوية التي تساعد في تنويع الأداء كالنعت والعطف وغيرهما من الوظائف، ومن ثم فهو لم يسهم بنصيب وافر في تشكيل السمات الأسلوبية لدى محمود حسن إسماعيل فمن أنواع البديل التي وردت في شعر الشاعر:

### \* البديل المطابق.

ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "أغنية للنيل":<sup>(١)</sup>

البيض أهل الشمال      خـرـوا على بابك

فأهل الشمال هم أنفسهم من عبر الشاعر عنهم بالبيض.

ومن ذلك أيضاً قوله في قصيدة "لحن من النار":<sup>(٢)</sup>

مهد البطولات، أرض العرب      أرض العلا من قديم الحقب  
فأرض العلا هي نفسها أرض العرب.

### \* بديل البعض من الكل.

وذلك نحو قوله في قصيدة "هذي فلسطين":<sup>(٣)</sup>

ترعى، وترحم، والأقدار شاهدة      وفي يمينك للإسلام سيفان  
سيف من الله علوي تمر به      كالهول بالهول في صبر وإيمان

ومن ذلك أيضاً قوله في قصيدة "حصاد القمر":<sup>(٤)</sup>

كان أغصانه أشباح قافلة      غاب الرفيقان عنها: الركب والسفر

فالركب بديل بعض من "الرفيقان" والبديل في الموضعين السابقين خال من الرابط، لأن البديل وما بعده فيهما قد جمع كل أجزاء المبدل منه.

ومن بديل البعض الذي اشتمل على رابط يربطه بالمبدل منه قوله في قصيدة "الوجه المسدود":<sup>(٥)</sup>

وعوذت، واستلهمت نفسي غيوبها      وأسرارها في هتك أي خبيئة

(١) الأعمال الكاملة: ١٥٨٧/٣

(٢) السابق: ١٤٥٩/٣

(٣) السابق: ٥٥٤/١

(٤) السابق: ٧٣٤/١

(٥) السابق: ١١٦٦/٢



## \*إبدال الاشتمال.

ومنه قول الشاعر في قصيدة "اسقتنا .. هذه كأسنا":<sup>(١)</sup>

جاءك الروض يشكو الظما فجره ، زهره ، طيره

أما عن ظواهر المطابقة بين البذل والمبدل منه، فلم يخرج الشاعر فيها عن الشائع المألوف في لسان العرب الذي له نظائر في القرآن الكريم. ومن ذلك:

### - إبدال المعرفة من المعرفة، والنكرة من النكرة.

وذلك نحو ما جاء في الأمثلة السابقة. ولها نظائر في القرآن الكريم، فمن الأول قوله تعالى: ﴿إلى صراط العزيز الحميد الله﴾ [إبراهيم/ ١] في قراءة الجر. ومن الثاني قوله تعالى: "إن للمتقين مفازا حدائق وأعنابا". النبأ / ٣١، ٣٢.

### - إبدال المعرفة من النكرة.

وقد ورد ذلك في القرآن الكريم، نحو قوله تعالى: ﴿وانك لتهدي إلى صراط مستقيم صراط الله﴾ [الشورى / ٥٢، ٥٣] ومنه قول الشاعر في قصيدة "أغاني الرق":<sup>(٢)</sup>

ولم تكد .. حتى دهتها سدود كالموت أو أقـوـى:  
الحب، والغيب، وسر الخلود والياس والشكـوـى

فأبدل المعرفة (الحب) من النكرة (سدود). والغرض من البذل هنا تفصيل هذه السدود التي تقف أمام النفس الإنسانية في ارتقائها إلى الصفاء.

### - إبدال النكرة من المعرفة.

ومن ذلك قوله تعالى: ﴿لنسفعا بالناصية ناصية كاذبة﴾ [العلق / ١٥، ١٦]، ومنه قول الشاعر في قصيدة "حصاد القمر":<sup>(٣)</sup>

مشوا بها في مغاني النور تحسبهم جنائزا زمر أنت لها زمر!

(١) الأعمال الكاملة: ٦٠١/١

(٢) السابق: ٦٥٩/١

(٣) السابق: ٧٣٨/١

فقد أبدل النكرة (زمر) من الضمير المعرفة في الفعل (مشوا) ، وفي هذا تقوية للمشي وتوكيد له؛ لأن الغرض الأصيل من البدل - في الغالب - تقرير الحكم السابق وتقويته بتعيين المراد، وإيضاحه ورفع الاحتمال عنه. <sup>(١)</sup> وربما كان رفع (زمر) على الفاعلية للفعل (مشى) على لغة "أكلوني البراغيث"، وهي لغة ثبت ورودها في القرآن الكريم والسنة وتراث العرب شعره ونثره.

### - إبدال الظاهر من المضمير.

وذلك نحو قول الشاعر في قصيدة "اسقنا .. هذه كأسنا": <sup>(٢)</sup>

فغدا هاتفا في الحمى نوره، عطره، سحره

فأبدل الظاهر (نوره، عطره، سحره) من الضمير المستتر في الفعل (غدا).

### - إبدال الجملة من الجملة.

ومن ذلك قوله في قصيدة "حين أشدو": <sup>(٣)</sup>

عن حديث التاج والصولج .. ياما حدثاني  
حدثاني عن علا عرض لمجد النيل بان

وقوله في قصيدة "نادمتهم يد المليك": <sup>(٤)</sup>

ومقلين حين مروا على القوت  
جياع البطون مروا كراما

فقد أبدل الشاعر جملة (حدثاني) الثانية من (حدثاني) الأولى، وكذا جملة (مروا) الثانية من (مروا) الأولى. والبدل في الموضعين بدل "جزء من الكل" لإفادة البعضية؛ فالجملة الثانية فيها أخص من الأولى، لأن جملة (حدثاني) الأولى تشمل الحديث عن علا العرش وغيره، وكذلك جملة (مروا) الأولى تشمل مرورهم كراما وغير ذلك.

وقد أدت علاقة الإبدال في شعر محمود حسن إسماعيل إلى إطالة بناء الجملة، وذلك نحو قوله في قصيدة "شعلة على نجلة": <sup>(٥)</sup>

كان ليل .. لم يشهد الشرق مثله  
شعلة .. كل ذرة من سناسها  
شعلة .. رجع السلام عليها  
أطلع الله من دياجيه شعلة  
لجميع الأحرار في الأرض قبله  
هزج الحب، وابتسام الأهل

(١) النحو الوافي: ٦٥٥/٣

(٢) الأعمال الكاملة: ٦٠١/١

(٣) السابق: ٦٢٢/١

(٤) السابق: ٥٢٥/١

(٥) السابق: ١٠٣١/٢

فقد أدى البديل (شعلة) في البيت الثاني وامتداده بالجملة الاسمية النعتية، وتكراره في البيت الثالث وامتداده كذلك بالجملة النعتية إلى إطالة الجملة وامتداد بنائها على مدار ثلاثة أبيات

وكذلك قوله في قصيدة "موسيقا من لحظة الوداع":<sup>(١)</sup>

وفي كل فأس يكف السنين،  
وفي كل صفصافة كفكفت،  
بأوراقها أدمع المنقبين

حيارى التراحيل، أهل المعاول والدمع ، أهل الأنين..

فأبدل الشاعر من المنقبين حيارى التراحيل، وأهل المعاول والدمع، وأهل الأنين مما أدى إلى إطالة بناء الجملة.

هذه هي أهم الظواهر التي وردت في علاقة التوكيد وعلاقة الإبدال في شعر محمود حسن إسماعيل، والملاحظ أنها لم تكن بالوفرة التي تسمح باستقلال الحديث عن كل منهما في فصل منفرد؛ ومن ثم كان هذا الإجمال في هذا الملحق.

---

(١) الأعمال الكاملة: ٢٠٣٩/٤

## خاتمة

لقد حاول هذا البحث في طيات فصوله ومباحثه أن يقف على مدى مشروعية الاعتماد على النحو في تناول النص الشعري، وذلك من خلال دراسة الوظائف النحوية الدلالية للتوابع في شعر محمود حسن إسماعيل. وقد تبين لي أنه على الرغم من تعدد المداخل إلى تناول النص الشعري وتضافرها معا في تفسير النص، يبقى النحو هو المدخل الحقيقي لفهم النص وتفسيره، وسبر أغواره، وبيان خصائص تراكيبه. ودار هذا البحث حول التوابع في شعر محمود حسن إسماعيل وبخاصة النعت والعطف؛ فقد تميزا بالغزارة في شعره وبالدور الفعال في بناء الجملة وتشكيل أهم الملامح الأسلوبية لدى الشاعر، وذلك على عكس التوكيد والبدل اللذين لم يشغلا من الوظائف النحوية المتعددة في شعر الشاعر ما شغله النعت والعطف، ومن ثم لم يكن لهما من الظواهر ما يسمح باستقلال الحديث عن كل منهما في فصل منفرد. وكان من جملة النتائج التي توصلت إليها من خلال هذا البحث ما يلي:

- لم يكن اهتمام القدماء بفاعلية المعنى النحوي مقصورا على النحويين وحدهم، فقد اهتم البلاغيون كذلك بمشروعية الاعتماد على النحو في تفسير النص الشعري، وفطنوا إلى أن مهمة النحو لم تكن مقصورة على تصحيح أواخر الكلم، وإنما امتدت إلى فهم المعنى وتصحيحه وربط الكلام في علاقات نحوية تضمن له جودة التأليف وحسن المحاكاة.
- إهمال فاعلية المعنى النحوي في تناول النصوص بعد عبد القاهر الجرجاني زمننا طويلا، وظل الأمر كذلك إلى أن ظهرت الدراسات الأسلوبية الحديثة.
- اتجاه النقد الحديث إلى وجهة لغوية في تفسير النصوص عن طريق النحو وإمكاناته الواسعة.
- دراسة الكلمة في حد ذاتها معزولة عن غيرها من الكلمات لا تساعد على فهم العمل الأدبي؛ لأن هذا الفهم لا يتأتى إلا من خلال العلاقات النحوية التي تسمح بانتظام الكلام واتساق التركيب وإنتاج المعنى.
- انطلاق محمود حسن إسماعيل من اللغة، فقد تميز بوجود معجم خاص فريد في شعرة يتكئ عليه في إبداعاته المتنوعة، كما تميز بالدقة في اختياره لألفاظه وصيغه اختيارا قائما على أن يكون أكثر ملاءمة للموقع وانسجاما معه، وكذلك في نسجه لتراكيبه نسجا يختلف عن نسج غيره من الشعراء.



• تعددت الأنماط التركيبية للنعت في شعر محمود حسن إسماعيل بأنواعه: المفرد ، والجملة، وشبه الجملة. واتضح من خلالها التفاعل القائم بين دلالات الألفاظ ومعاني النحو من خلال اختياره لكلماته بدقة وعناية، وقدرته الفائقة على تطويعها، وتصرفه في استخدام بعض الصيغ في معنى الآخر في بناء محكم وموقع نحوي سليم.

• يعد النعت بالمفرد أكثر أنواع النعت ترددا في شعر الشاعر، يليه النعت بالجملة، فالنعت بشبه الجملة، وجاء ديوان "هكذا أغني" أكثر الدواوين التي تردد فيها النعت بوفرة متلاحقة من الشاعر؛ وذلك لكثرة القضايا التي تضمنها هذا الديوان. أما ديوان "هدير البرزخ"، فجاء أقل الدواوين التي تردد فيها النعت، وهو ملحمة مطولة جاءت حاملة اسم الديوان نفسه. وكان النعت باسم الفاعل أكثر أنواع النعت بالمفرد ترددا في شعر الشاعر، حيث بلغت نسبته ١٣ ٪ من مجموع النعوت المستعملة في شعره، وهي نسبة عالية إذا ما قورنت بنسبة غيره من المشتقات المستعملة.

• كثرة النعت بالجملة الفعلية عنه بالجملة الاسمية في شعر الشاعر، وكانت نسبة النعت بالجملة الفعلية إلى النعت بالجملة الاسمية ٤,٧ ٪، أي أن النعت بالجملة الفعلية في شعر الشاعر يقرب من خمسة أضعاف النعت بالجملة الاسمية. وكان استعمال الشاعر للنعت بالجملة الفعلية المضارعية أكثر من استعماله للنعت بالجملة الفعلية الماضوية، وفي ذلك دلالة على التجدد والنمو، وهو ما يتلاءم مع نفسية الشاعر.

• استطاع الشاعر أن يوظف حروف العطف ويطوعها في تكوين التراكيب ونسجها، ويستغل طاقاتها التعبيرية المستمدة من التراكيب على نحو يبين أن اللغة لديه هي مادته التي يبدع بها معانيه إبداعا. وكانت "الواو" أكثر حروف العطف دورانا في شعر الشاعر، واستغل الشاعر كل إمكانات "الواو" كمقطع، فأنفردت من بين سائر حروف العطف بأحكام متعددة.

• أحس الشاعر نحو اللغة أن في يده أداة يعشقها ويسيطر عليها ، ومن ثم كان له تصرف واسع في بناء الجملة وصوغ التراكيب من حيث الفصل والترتيب والحذف والزيادة وغير ذلك مما يعمد إليه عمدا لخدمة رؤيته الفنية الخاصة.

• رجوع الشاعر إلى بعض الطرق المهجورة، مثل : قطع النعت، والجر على الجوار؛ وذلك لتفجير الشاعرية من خلال التركيز على المستوى الصوتي منها.

• إكثار الشاعر من قلب التركيب النعتي إلى تركيب إضافي، أو ما يسمى بإضافة النعت إلى المنعوت وهذا الأسلوب من الإمكانيات الهائلة التي تتيحها اللغة للمبدع وتمكنه من اختيار تراكيبه على الوجه الذي يراه.

• تحويل النعت إلى اسم بعد حذف المنعوت طريقة يستخدمها محمود حسن إسماعيل لإبراز الاسم، فقد أدرك إدراكا جيدا أن الانتباه يجذب حينما يرفع تحديد نعتي بسيط إلى مقام الاسم.

• تعدد أنماط العطف في شعر محمود حسن إسماعيل، فقد ورد عطف الفعل الماضي على الفعل المضارع، وعطف الخبر على الإنشاء، وعطف الجملة الاسمية على الجملة الفعلية، وعكس كل ما سبق جميعا في مواضع متعددة في شعره.

• حذف حرف العطف ظاهرة أسلوبية في شعر محمود حسن إسماعيل لجأ إليها كثيرا عند استطراده في التشبيهات وتكثيف الصور، وعندما تكون المتعاطفات أفعالا مضارعة ويكون الفعل في أول البيت.

• شيوع بدء القصيدة بالواو العاطفة في شعر الشاعر، وهذه وسيلة أسلوبية أو لون من الجذب الفني الذي وفق فيه الشاعر توفيقا جعله يكثر من افتتاح قصائده بالواو العاطفة؛ ليشد القارئ وينبئه إلى أن موضوع القصيدة متصل بموضوع آخر، وما على القارئ إلا أن يذهب في تفسير المعطوف عليه كل مذهب ممكن.

• كان للنعت والعطف دور مهم في امتداد الجملة وإطالة بنائها في شعر الشاعر، وذلك من خلال تعدد النعت لمنعوت واحد، شأنه في ذلك شأن الخبر والحال، وهذا ما يسمح به النظام اللغوي، كما يسمح نظام اللغة بتكرار حرف العطف وتنوعه، فتتوالى بذلك المعطوفات مما يؤدي إلى امتداد الجملة وإطالة بنائها

• أدى النعت دورا مهما في سبك النص، وقد أجاد الشاعر وضع نعوتة في مواضع بارزة سواء أكانت في مطلع البيت الشعري، أم محتلة الشطر الثاني منه، أم محتلة مطلع القصيدة، أم مشكلة البنية الإيقاعية للقافية. وهو بهذا يجبر القارئ على التفكير والتنبه تنبها أكبر لدور النعت في بناء الجملة.

• جاء معمار بعض القصائد في شعر محمود حسن إسماعيل معتمدا على العلاقة النعتية التي كانت محورا رئيسا من محاور بناء الجملة وإطالتها في شعره، وذلك باعتبار النعت وظيفة تحوية لها أثرها في تلوين الأداء وتنويعه، من خلال أنواعه: المفرد، والجملة، وشبه الجملة.

• قام العطف بدورهم في تماسك النص وترابط أجزائه في شعر محمود حسن، وذلك من خلال حروف العطف التي تتماسك بها الجمل وتتلاحم مفرداتها.

• جاءت الألوان في شعر محمود حسن إسماعيل أشعة مضيئة للنص الشعري، نستشرف من خلالها عالم الشاعر المتفرد، ليس باعتبارها قيمة تشكيلية فحسب، وإنما باعتبار أنها تمثل دورا بارزا في إنتاج الدلالة ومن ثم إنتاج الشعرية ذاتها.

• أسهم التناص القرآني في إيجاد صور جمالية من خلال التركيبين النعني والعطفي في شعر الشاعر، وقد أضفت هذه الصور على أسلوب الشاعر قيمة جمالية. بالإضافة إلى أن استحضار التناص القرآني في الموقف المناسب يعد قوة إيحائية عليا تدعم النص وتضفي عليه من التقديس والإلهام ما يجعله أشبه بالوحي المنزل من السماء، وهذا ما يتلاءم مع ذات الشاعر المتفردة.

• أدى المجاز دورا مهما في تركيب الصورة الشعرية من خلال التركيبين النعني والعطفي، وساق الشاعر إلينا مجموعة من الصور المدهشة من خلال تعبيراته المجازية التي جاء أغلبها عن طريق العلاقة النعنية، والتي نقلت إلينا عمق الإحساس بالمعنى الشعري عن طريق تفاعل الوظيفة النحوية مع ما يشغلها في خلق دلالات جديدة.

وبعد،

فهذه هي أهم النتائج التي توصلت إليها من خلال هذا البحث. وإن كنت ظننت أنني بذلك أوفيت على الغاية، وبلغت من ذلك ما تمنيت، فلا أدعي في هذا المجهود الإتيان بالجديد المبتكر، وإنما هو محاولة لإعطاء صورة واضحة للقارئ العربي عن لغة الشاعر محمود حسن إسماعيل من خلال دراسة التوابع ووظائفها النحوية الدلالية في شعره. فإن كنت قد وفقت فما توفيقى إلا بالله، وإن كانت الأخرى، فحسبي أنني أخلصت النية وبذلت الوسع والطاقة.

﴿سبحانك لا علم لنا إلا ما علمتنا إنك أنت العليم الحكيم﴾.



## فهرس المصادر والمراجع

- ١- ائتلاف النصره في اختلاف نحاة الكوفة والبصرة .لعبد اللطيف بن أبي بكر الشرجي الزبيدي. تحقيق الدكتور طارق الجنابي. عالم الكتب. مكتبة النهضة العربية.
- ٢- الإبداع الموازي. التحليل النصي للشعر. للدكتور محمد حماسة عبد اللطيف. دار غريب. القاهرة.
- ٣- الأبنية الصرفية ودلالاتها في شعر عامر بن الطفيل. للدكتورة هدى جنهويتشي. دار البشير.
- ٤- الإتقان في علوم القرآن. لجلال الدين عبد الرحمن السيوطي. تحقيق أحمد بن علي. دار الحديث. القاهرة.
- ٥- أثر النحاة في البحث البلاغي. للدكتور عبد القادر حسين. دار النهضة مصر - القاهرة.
- ٦- الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر. للدكتور محمد بنعمارة. الدار البيضاء. دون بيان آخر.
- ٧- إحياء النحو. إبراهيم مصطفى. القاهرة. ١٩٥٩م
- ٨- الأدب العربي الحديث. للدكتور محمد عبد المنعم خفاجي. دار الطباعة المحمدية.
- ٩- أدب ونقد. للدكتور عبد اللطيف عبد الحليم. النهضة المصرية القاهرة.
- ١٠- أسئلة الشعر. أحمد عبد المعطي حجازي. دار الطباعة المتميزة. القاهرة. ١٩٩٨م
- ١١- الأساليب الإنشائية في النحو العربي . لعبد السلام هارون مكتبة الخانجي القاهرة - ط٣، ١٤٠٢هـ و ١٩٨١م.
- ١٢- أساليب الشعرية المعاصرة. للدكتور صلاح فضل. دار قباء القاهرة - ١٩٩٨م
- ١٣- أسرار العربية للإمام أبي البركات عبد الرحمن بن محمد بن أبي سعيد الأنباري - تحقيق محمد بهجة البيطار. مطبعة الترقى بدمشق ١٣٧٧هـ - ١٩٥٧م.
- ١٤- الأسلوبية. دراسة لغوية إحصائية. للدكتور سعد مصلوح. عالم الكتب. القاهرة. ط٣، ١٤١٢هـ ، ١٩٩٢م
- ١٥- الأسلوبية. مدخل نظري ودراسة تطبيقية. للدكتور فتح الله أحمد سليمان. الدار الفنية للنشر والتوزيع.
- ١٦- الأشباه والنظائر في النحو. لجلال الدين السيوطي. راجعه وقدم له الدكتور. فايز ترحيني. دار الكتاب العربي.
- ١٧- الأصوات اللغوية. للدكتور إبراهيم أنيس. مكتبة الأجلو المصرية - الطبعة السادسة ١٩٨٤م.
- ١٨- الأصول : دراسة أيبستيمولوجية للفكر عند العرب. للدكتور تمام حسان. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢.



١٩- الأصول في النحو. لابن السراج تحقيق الدكتور عبد الحسين الفتلي . مؤسسة الرسالة. الطبعة الثانية ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ م .

٢٠- إعراب القرآن . للنحاس (أبي جعفر أحمد بن محمد بن إسماعيل النحاس) تحقيق زهير غازي زاهد. الطبعة الثالثة بيروت - عالم الكتب ١٩٨٨ م.

٢١- الأعمال الكاملة للشاعر محمود حسن إسماعيل . دار سعاد الصباح. الطبعة الأولى ١٩٩٣ م

٢٢- أمالي ابن الشجري. هبة الله بن علي بن محمد بن حمزة الحسني العلوي . تحقيق الدكتور محمود الطناحي مكتبة الخانجي - القاهرة . الطبعة الأولى ١٤١٣ هـ - ١٩٢٢

٢٣- أمالي المرتضى : أبي القاسم علي بن الطاهر أبي أحمد الحسين. مطبعة السعادة بمصر.

٢٤- إملأ ما من به الرحمن من وجوه الإعراب والقراءات في جميع القرآن. لأبي البقاء العكبري. دار الفكر - بيروت ١٤٠٦ هـ - ١٩٨٦ م

٢٥- إنتاج الدلالة الأدبية. للدكتور صلاح فضل . هيئة قصور الثقافة ١٩٩٣

٢٦- الإنصاف في مسائل الخلاف . لابن الأثير ومعه كتاب ( الانتصاف من الأنصاف ) لمحمد محيي الدين عبد الحميد . دار الجيل.

٢٧- الإيضاح العضدي . لأبي علي الفارسي . تحقيق د. حسن شاذلي فرهود ، دار العلوم للطباعة ط ٢ ١٤٠٨ هـ - ١٩٨٨ م .

٢٨- بحر العوام فيما أصاب فيه العوام . لابن الحنبلي ( محمد بن إبراهيم بن يوسف) دراسة وتحقيق الدكتور شعبان صلاح - دار الثقافة العربية . القاهرة - ١٤١٠ هـ - ١٩٩٠ م

٢٩- البحر المحيط. لأبي حيان الأندلسي. تحقيق الشيخين عادل أحمد عبد الموجود وعلي محمد معوض، قرظة الأستاذ الدكتور عبد الحي الفرماوي دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان - الطبعة الأولى - ١٤١٣ هـ - ١٩٨٥ م

٣٠- البرهان في علوم القرآن. لبدر الدين الزركشي . دار الفكر ، بيروت - لبنان ١٤٠٨ هـ - ١٩٨٨ م

٣١- البسيط في شرح جمل الزجاجي. لابن أبي الربيع عبيد الله بن أحمد بين عبيد الله القرشي الإشبيلي السبتي. تحقيق الدكتور عياد بن عيد الثبتي - دار الغرب الإسلامي - بيروت - لبنان - الطبعة الأولى ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٦ م

٣٢- بلاغة الخطاب وعلم النص . للدكتور صلاح فضل - عالم المعرفة - الكويت - عدد ١٦٤ - صفر ١٤١٣ هـ - أغسطس ١٩٩٢

٣٣- البلاغة والأسلوبية . للدكتور محمد عبد المطلب. الهيئة المصرية العامة للكتاب

- ٣٤- بناء الأسلوب في شعر الحداثة . التكوين البديعي. للدكتور محمد عبد المطلب . دار المعارف - الطبعة الأولى ١٩٩٣.
- ٣٥- بناء الجملة العربية. للدكتور محمد حماسة عبد اللطيف - دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع - القاهرة .
- ٣٦- بناء الجملة في الحديث النبوي الشريف. للدكتور عودة خليل أبو عودة. دار البشير للنشر والتوزيع.
- ٣٧- بناء لغة الشعر. لجون كوين - ترجمة الدكتور أحمد درويش ، مكتبة الزهراء ١٩٨٥م
- ٣٨- تاريخ اللغات السامية. لإسرائيل ولفنسون، دار القلم ، لبنان ١٩٨٠م
- ٣٩- اتجاهات البحث الأسلوبي . للدكتور شكري محمد عياد. أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع ١٩٩٦م
- ٤٠- تحرير التعبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن . لابن أبي الإصبع المصري - المجلس الأعلى للشئون الإسلامية.
- ٤١- تحليل النص الشعري . بنية القصيدة . ليوري لوتمان . ترجمة وتقديم وتعليق الدكتور محمد فتوح أحمد ، دار المعارف - القاهرة - ١٩٩٥.
- ٤٢- التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل. للدكتور مصطفى السعدني . منشأة المعارف الإسكندرية.
- ٤٣- تطور الأدب الحديث في مصر من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية. للدكتور أحمد هيكل - دار المعارف.
- ٤٤- التطور النحوي للغة العربية. البرجشتراسرن تصحيح ومراجعة الدكتور رمضان عبد التواب. مكتبة الخانجي بالقاهرة ودار الرفاعي بالرياض.
- ٤٥- التعريفات. للشريف الجرجاني، دار الكتب العلمية - بيروت ١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م
- ٤٦- التفضيل الجمالي. دراسة في سيكولوجية التذوق الفني . للدكتور شاكر عبد الحميد - عالم المعرفة العدد ٢٦٧، مارس ٢٠٠١م - ذو الحجة ١٤٢١هـ
- ٤٧- التناسب البياني في القرآن. دراسة في النظم المعنوي والصوتي. أحمد أبو زيد، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط.
- ٤٨- التناسق القرآني في شعر أمل دنقل. للدكتور عبد العاطي كيوان، مكتبة النهضة المصرية - القاهرة - الطبعة الأولى ١٤١٩هـ - ١٩٩٨م.
- ٤٩- التوابع بين القاعدة والحكمة. للدكتور محمود شرف الدين، هجر للطباعة والنشر، القاهرة ، الطبعة الأولى ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م
- ٥٠- التوابع في الجملة العربية. للدكتور محمد حماسة عبد اللطيف، مكتبة الزهراء - القاهرة.

- ٥١- جارميات: بحوث ومقالات علي الجارم. الطبعة الأولى ، دار الشروق ١٤١٢هـ - ١٩٩٢م
- ٥٢- الجملة العربية : مكوناتها - أنواعها - تحليلها . للدكتور محمد إبراهيم عبادة.
- ٥٣- الجملة في الشعر العربي. للدكتور محمد حماسة عبد اللطيف، مكتبة الخانجي ، القاهرة ١٤١٠هـ - ١٩٩٠م.
- ٥٤- الجملة الوصفية في النحو العربي، للدكتور شعبان صلاح، دار غريب للطباعة والنشر - القاهرة.
- ٥٥- الجمل في النحو. لأبي القاسم عبد الرحمن بن إسحاق الزجاجي، تحقيق الدكتور علي توفيق الحمد ، مؤسسة الرسالة - دار الأمل - الطبعة الثالثة ١٤٠٧هـ - ١٩٨٦م.
- ٥٦- حاشية الدمنهوري على متن الكافي. السيد محمد الدمنهوري - القاهرة.
- ٥٧- حاشية يس علي التصريح. للشيخ يس بن زيد العلمي، الطبعة الأولى ، دار إحياء الكتب العربية بالقاهرة ١٩٥٤م
- ٥٨- حاشية الصبان على شرح الأشموني. للشيخ محمد بن علي الصبان الشافعي - تحقيق إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان.
- ٥٩- خزائن الأدب. لعبد القادر البغدادي، دار صادر - بيروت ، مكتبة الخانجي بالقاهرة ، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون.
- ٦٠- الخصائص. لابن جني، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي - بيروت - لبنان.
- ٦١- خصائص الأسلوب في الشوقيات. لمحمد الهادي الطرابلسي ، المجلس الأعلى للثقافة ، ١٩٩٦م.
- ٦٢- دراسات في النص الشعري. العصر العباسي. للدكتور عبده بدوي ، منشورات دار الرفاعي للنشر والطباعة والتوزيع بالرياض - الطبعة الثانية ١٤٠٥هـ - ١٩٨٤م.
- ٦٣- دراسات لأسلوب القرآن الكريم. لمحمد عبد الخالق عزيمة ، نشر دار الحديث بالقاهرة.
- ٦٤- دراسات نقدية. للدكتور مصطفى عبد اللطيف السحرتي، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٣م
- ٦٥- دراسة الأدب العربي. للدكتور مصطفى ناصف، الدار القومية للطباعة والنشر بالقاهرة.
- ٦٦- الدرر اللوامع على همع الهوامع . لأحمد بن الأمين الشنقيطي، تحقيق وشرح الدكتور عبد العال سالم مكرم - مؤسسة الرسالة - بيروت - الطبعة الأولى ١٤٠٦هـ - ١٩٨٥م.
- ٦٧- دلائل الإعجاز . لعبد القاهر الجرجاني - قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي - القاهرة ١٩٨٤م.
- ٦٨- دلالات التراكيب. دراسة بلاغية. للدكتور محمد محمد أبو موسى، مكتبة وهبه بالقاهرة. الطبعة الثانية ١٤٢٥هـ - ٢٠٠٤م.



- ٦٩- دينامية النص . تنظير وإنجاز للدكتور محمد مفتاح. الطبعة الثانية - الحمرا - بيروت،  
والدار البيضاء - المركز الثقافي العربي ١٩٩٠م.
- ٧٠- ارتشاف الضرب. لأبي حيان الأندلسي، تحقيق الدكتور رجب عثمان محمد، ومراجعة  
الدكتور رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي . القاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٤١٨هـ - -  
١٩٨٨م.
- ٧١- رصف المباني في شرح حروف المعاني . للمالقي . تحقيق الدكتور أحمد الخراط ، دار  
القلم ، دمشق الطبعة الثانية ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م.
- ٧٢- الرمز والرمزية في شعر المعاصر. للدكتور محمد فتوح أحمد ، دار المعارف ، الطبعة  
الثالثة ١٩٨٤م.
- ٧٣- سر صناعة الإعراب. لابن جني، تحقيق الدكتور حسن هنداوي - دار القلم - دمشق -  
١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م
- ٧٤- شرح الأبيات المشككة الإعراب. لأبي علي القارسي، تحقيق الدكتور محمود الطنحاني،  
مكتبة الخانجي القاهرة ، الطبعة الأولى ١٤٠٨هـ - ١٩٨٨م.
- ٧٥- شرح الأشموني على ألفية ابن مالك. ضبطه وصححه وخرج شواهد إبراهيم شمس  
الدين، دار الكتب العلمية بيروت - لبنان ، الطبعة الأولى ١٤١٧هـ - ١٩٩٧م.
- ٧٦- شرح ألفية ابن مالك. لابن الناظم، تحقيق الدكتور عبد الحميد السيد محمد عبد الحميد،  
دار الجيل - بيروت - لبنان
- ٧٧- شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، مكتبة دار التراث، القاهرة ، الطبعة العشرون  
١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م.
- ٧٨- شرح التسهيل. لان مالك، تحقيق الدكتورين عبد الرحمن السيد، وحمد بدوي المختون،  
الطبعة الأولى دار هجر للطباعة والنشر، القاهرة، ١٤١٠هـ - ١٩٩٠م
- ٧٩- شرح التصريح على التوضيح ، للشيخ خالد الأزهري - دار إحياء الكتب العربية -  
عيسى البابي الحلبي - القاهرة.
- ٨٠- شرح جمل الزجاجي . لابن عصفور الإشبيلي . قدم له ووضع هوامشه وفهارسه فواز  
الشعار إشراف الدكتور إميل بديع يعقوب - دار الكتب العلمية - بيروت لبنان.
- ٨١- شرح شذور الذهب. لابن هشام الأنصاري ، ومعه كتاب (منتهى الأرب بتحقيق شرح  
شذور الذهب) لمحمد محيي الدين عبد الحميد ، المكتبة العصرية - صيدا - بيروت -  
الطبعة الأولى ١٤١٦هـ - ١٩٩٥م.
- ٨٢- شرح شواهد المغنى. للسيوطي. تحقيق الشيخ محمد محمود بن التلاميذ التركزي  
الشنقيطي. لجنة التراث العربي.



- ٨٣- شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات . لأبي بكر محمد بن القاسم الأنباري - تحقيق عبد السلام هارون ؛ الطبعة الرابعة ؛ دار المعارف ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م
- ٨٤- شرح كافية ابن الحاجب ، لرضي الدين الإسترأيازي - دار الكتب العلمية - بيروت - ١٩٨٥م .
- ٨٥- شرح الكافية الشافية . لابن مالك؛ تحقيق الدكتور عبد المنعم أحمد هريدي - دار المأمون للتراث.
- ٨٦- شرح المفصل . لابن يعيش - عالم الكتب - بيروت؛ مكتبة المتنبي - القاهرة.
- ٨٧- شعر أبي تمام دراسة نحوية . للدكتور شعبان صلاح - دار الثقافة العربية، القاهرة ، الطبعة الأولى ١٤١١ هـ - ١٩٩١ م .
- ٨٨- شعر أبي القاسم الشابي دراسة أسلوبية . للدكتور فريد عوض حيدر ، مكتبة زهراء الشرق ، القاهرة.
- ٨٩- الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية. للدكتور عز الدين إسماعيل الطبعة الخامسة، المكتبة الأكاديمية ١٩٩٤م
- ٩٠- شعر المتنبي قراءة أخرى. للدكتور محمد فتوح أحمد، دار المعارف، الطبعة الثانية ١٩٨٨م.
- ٩١- شعر محمود حسن إسماعيل دراسة فنية. للدكتور محمد علي هداية، مكتبة كلية اللغة العربية بالمنوفية.
- ٩٢- شفاء العليل في إيضاح التسهيل. للسلسيلي، تحقيق الدكتور الشريف عبد الله، الطبعة الأولى المكتبة الفيصلية ، مكة المكرمة - المعابدة.
- ٩٣- شفرات لنص. للدكتور صلاح فضل- دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع - القاهرة - الطبعة الأولى ١٩٩٠م.
- ٩٤- شواهد التوضيح والتصحيح لمشكلات الجامع الصحيح. لابن مالك ، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي، دار الكتب العلمية - بيروت.
- ٩٥- الصحابي ، لأبي الحسين أحمد بن فارس، تحقيق السيد أحمد صقر، مطبعة عيسى الحلبي. القاهرة ١٩٧٧م.
- ٩٦- صحيح البخاري. لمحمد بن إسماعيل ، وشرحه (فتح الباري) لابن حجر العسقلاني، دار الفكر - بيروت.
- ٩٧- صحيح مسلم. تحقيق الأستاذ محمد فؤاد عبد الباقي، الطبعة الأولى ١٩٥٥م.
- ٩٨- صوت الشاعر القديم، للدكتور مصطفى ناصف، الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٢م.

- ٩٩- ضرائر الشعر. لابن عصفور الإشبلي ، تحقيق السيد إبراهيم محمد، دار الأندلس، الطبعة الأولى ١٩٨٠م.
- ١٠٠- الضرائر اللغوية في شعر الجاهلي. للدكتور عبد العال شاهين، دار الرياض للنشر والتوزيع ١٤٠٢هـ ، ١٩٨٢م.
- ١٠١- الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر. للآلوسي - المكتبة العربية - بغداد .
- ١٠٢- ضرورة الشعر. لأبي سعيد السيرافي ، تحقيق الدكتور رمضان عبد التواب، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت - الطبعة الأولى ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥ م
- ١٠٣- الضرورة الشعرية في النحو العربي . للدكتور محمد حماسة عبد اللطيف - مكتبة كلية دار العلوم . القاهرة ١٩٧٩م.
- ١٠٤- الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز . ليحيى بن حمزة العلوي . دار الكتب العلمية بيروت، ١٩٨٠.
- ١٠٥- ظواهر نحوية في الشعر الحر . دراسة نصية في شعر صلاح عبد الصبور. للدكتور محمد حماسة عبد اللطيف نشر مكتبة الخانجي بالقاهرة ، الطبعة الأولى ١٩٩٠ م .
- ١٠٦- عبث الوليد . شرح ديوان البحترى. إملأ أبي العلاء المعري علق عليه الأديب محمد عبد الله المدني - مطبعة الترقى بدمشق ١٩٣٦ م .
- ١٠٧- علاقة عروض الشعر ببنائه النحوي . للدكتور محمد جمال صقر . مطبعة المدني ، الطبعة الأولى ١٤٢١هـ - ٢٠٠٠ م
- ١٠٨- العلامة الإعرابية في الجملة بين القديم والحديث. للدكتور محمد حماسة عبد اللطيف، دار غريب للطباعة والنشر . القاهرة.
- ١٠٩- علم اللغة العام. للدكتور كمال بشر، القسم الثاني - الأصوات الطبعة الثانية - دار المعارف ١٩٧١م
- ١١٠- علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق . للدكتور صبحي إبراهيم الفقي - دار قباء للطباعة والنشر الطبعة الأولى ١٤٢١هـ - ٢٠٠٠م.
- ١١١- عناصر الإبداع الفتي في شعر الأعشى . للدكتور عباس بيومي عجلان مؤسسة شباب الجامعة للطباعة والنشر الإسكندرية ١٩٨٥م.
- ١١٢- عن بناء القصيدة العربية الحديثة . للدكتور علي عشري زايد ، الطبعة الرابعة ، مكتبة الشباب القاهرة ، ١٤١٦هـ - ١٩٩٥ م .
- ١١٣- فقه اللغة وأسرار العربية . لأبي منصور الثعالبي ، حققه مصطفى السقا ، وإبراهيم الإبياري وعبد الحفيظ شلبي - الطبعة الثانية ١٩٥٤م.
- ١١٤- في الأدب العربي الحديث . للدكتور عبد القادر القط ، دار غريب للطباعة والنشر ، القاهرة.

- ١١٥- في الأدب والنقد. للدكتور محمد مندور ، نهضة مصر للطباعة والنشر ، الفجالة ، القاهرة.
- ١١٦- في ظلال القرآن . للسيد قطب ، دار الشروق - الطبعة الشرعية الواحدة والثلاثون ١٤٢٣هـ - ٢٠٠٢م.
- ١١٧- في قضايا الشعر ونقده . للدكتور أحمد درويش ، دار الثقافة العربية ، القاهرة.
- ١١٨- في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة . للدكتور أحمد درويش. القاهرة - مكتبة النهضة المصرية ١٩٨٨م.
- ١١٩- القافية والأصوات اللغوية . للدكتور عوني عبد الرؤوف ، مكتبة الخانجي بمصر ١٩٧٧م .
- ١٢٠- الاقتراح في علم أصول النحو . لجلال الدين السيوطي ، تحقيق الدكتورين أحمد سليم الحمصي ومحمد أحمد قاسم - جروس برس - الطبعة الأولى ١٩٨٨م.
- ١٢١- قراءات أسلوبية في الشعر الحديث . للدكتور محمد عبد المطلب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥.
- ١٢٢- قراءات في الشعر العربي المعاصر . للدكتور علي عشري زايد، دار الفكر العربي ١٤١٨هـ - ١٩٩٨م .
- ١٢٣- قراءة الشعر وبناء الدلالة . للدكتور شفيع السيد ، دار غريب للطباعة والنشر القاهرة.
- ١٢٤- قضايا الشعر المعاصر . لنازك الملائكة ، الطبعة السابعة ١٩٨٣. دار العلم للملايين بيروت.
- ١٢٥ قضية الفلاح في شعر محمود حسن إسماعيل ، للدكتور ثابت محمد بداري، مكتبة النهضة المصرية القاهرة ، الطبعة الأولى ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م.
- ١٢٦- قطع التابع عن المتبوع . للدكتور محمد عامر أحمد حسن ، ١٤٠٨هـ - ١٩٩٨م دون بيان آخر
- ١٢٧- الكتاب. لأبي بشر عمرو بن قنبر سيبويه، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون - مكتبة الخانجي بالقاهرة - دار الرفاعي بالرياض.
- ١٢٨- الكشف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل . لأبي القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشري الخوارزمي . تحقيق محمد الصادق قمحاوي ، مصطفى البابي الحلبي ، الطبعة الأخيرة ١٣٩٢هـ - ١٩٧٢م .
- ١٢٩- لسان العرب . للإمام العلامة ابن منظور ، دار إحياء التراث العربي - بيروت - لبنان، الطبعة الثانية ١٤١٨هـ - ١٩٩٧م.

- ١٣٠- اللسانيات والدلالة . للدكتور منذر عياشي - الناشر مركز الإنماف الحضاري ، حلب الطبعة الأولى ١٩٩٦ م.
- ١٣١- اللغة. لقندريس . ترجمة عبد الحميد الدواخلي والدكتور محمد القصاص. الأنجلو المصرية.
- ١٣٢- اللغة بين البلاغة والأسلوبية .الدكتور مصطفى ناصف ، النادي الأدبي الثقافي بجدة ١٤٠٩ هـ - ١٩٨٩ م .
- ١٣٣- لغة الشعر دراسة في الضرورة الشعرية. للدكتور محمد حماسة عبد اللطيف، دار الشروق ، الطبعة الأولى ١٤١٦ هـ - ١٩٩٦ م .
- ١٣٤- لغة الشعر عند المعري . دراسة لغوية فنية في سقط الزند .للكتور زهير غازي - بغداد - وزارة الثقافة والإعلام ١٩٨٩ م.
- ١٣٥- لغتنا الجميلة .لفاروق شوشة ، المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٩ .
- ١٣٦- اللغة الشاعرة . مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية .لعباس محمود العقاد . نشر المكتبة المصرية ببيروت.
- ١٣٧- اللغة العربية معناها وميناها. للدكتور تمام حسان ، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب . الطبعة الثانية ١٩٧٩ .
- ١٣٨- اللغة والإبداع .للدكتور شكري محمد عياد ، الطبعة الأولى ١٩٨٨ م ، القاهرة.
- ١٣٩- اللغة وبناء الشعر.للدكتور محمد حماسة عبد اللطيف ، المكتب الفني لتجهيزات الطباعة ، الطبعة الأولى ١٩٩٢ .
- ١٤٠- اللغة والتفسير والتواصل .للدكتور مصطفى ناصف ، عالم المعرفة العدد ١٩٣ - الكويت - رجب ١٤١٥ هـ يناير كانون ثان ١٩٩٥ م .
- ١٤١- اللغة واللون .للدكتور أحمد مختار عمر ، عالم الكتب ، القاهرة ، الطبعة الأولى ١٩٨٢ م .
- ١٤٢- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر.لضياء الدين بن الأثير ، قدم له وحققه وعلق عليه الدكتوران أحمد الحوفي وبدوي طيانة، طبعة دار نهضة مصر بالقاهرة.
- ١٤٣- مجالس ثعلب. لأبي العباسي أحمد بن يحيى.تحقيق عبد السلام محمد هارون ، دار المعارف ١٩٦٩ م القاهرة ، الطبعة الثالثة.
- ١٤٤- المحتسب في تبين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها. ابن جني، تحقيق علي التجدي ناصف وآخرين، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية. القاهرة ١٩٩٦ م.
- ١٤٥- محمود حسن إسماعيل بين الأصالة والمعاصرة.للدكتور صابر عبد الدايم، دار المعارف، القاهرة.



- ١٤٦- محمود حسن إسماعيل مدخل إلى عالمه الشعري. للدكتور عبد العزيز الدسوقي، دار المعارف، القاهرة.
- ١٤٧- محمود حسن إسماعيل: نثرياته ، غنائياته ، وأشعاره المجهولة. سلوان محمود، وعزت سعد الدين. الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٥م.
- ١٤٨- المسائل البصريات. لأبي علي الفارسي، تحقيق ودراسة الدكتور محمد الشاطر أحمد محمد أحمد. مطبعة المدني - القاهرة، الطبعة الأولى ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م.
- ١٤٩- المسائل العسكرية. لأبي علي الفارسي، تحقيق ودراسة الدكتور محمد الشاطر، مطبعة المدني، الطبعة الأولى، ١٤٠٣هـ - ١٩٨٢م.
- ١٥٠- المساعد على تسهيل الفوائد للإمام بهاء الدين بن عقيل، تحقيق وتعليق الدكتور محمد كامل بركات.
- ١٥١- مسند الإمام أحمد بن حنبل. الطبعة الثانية - بيروت ١٣٩٨ هـ - ١٩٧٨م.
- ١٥٢- معاني الأبنية في العربية. للدكتور فاضل السامرائي - نشر جامعة بغداد، الطبعة الأولى ١٤٠١هـ - ١٩٨١م.
- ١٥٣- معاني القرآن. لأبي ذكريا يحيى بن زياد الفراء، تحقيق الشيخ محمد علي النجار، القاهرة - دار المصرية للتأليف والترجمة.
- ١٥٤- معاني القرآن وإعرابه. للزجاج أبي إسحاق إبراهيم بن السري. تحقيق الدكتور عبد الجليل عبده شلبي، عالم الكتب، الطبعة الأولى ١٤٠٨هـ - ١٩٨٨م.
- ١٥٥- مغني اللبيب عن كتب الأعاريب. لابن هشام الأنصاري، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد. المكتبة العصرية ، صيدا - بيروت.
- ١٥٦- مفتاح العلوم. للإمام أبي يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي السبكي، ضبطه وشرحه الأستاذ نعيم زرزور، دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان.
- ١٥٧- المفصل في علم العربية. للزمخشري - دار الجيل - بيروت - لبنان - الطبعة الثانية
- ١٥٨- المقتضب. لأبي العباس محمد بن يزيد المبرد. تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة، الطبعة الثانية. المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة ١٣٩٩هـ.
- ١٥٩- المقرب ومعه مثل المقرب. لابن عصفور الإشبيلي، تحقيق عادل أحمد عبد الجواد وعلي محمد عوض. دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان.
- ١٦٠- مناورات الشعرية. لدكتور محمد عبد المطلب ، دار الشروق ، الطبعة الأولى ١٤١٦هـ - ١٩٩٦م.
- ١٦١- منهاج البلغاء وسراج الأدباء. صنعة أبي الحسن الحازم القرطاجني، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، طبعة دار الكتب الشرقية بتونس ١٩٦٦م.

- ١٦٢- من وظائف الصوت اللغوي محاولة لفهم صرفي ونحوي ودلالي. للدكتور أحمد كشك، مطبعة المدينة بدار السلام، الطبعة الأولى ١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م.
- ١٦٣- الموافقات. لأبي إسحاق الشاطبي.
- ١٦٤- موسيقى الشعر. للدكتور إبراهيم أنيس، الطبعة السادسة ١٩٨٨م، نشر مكتبة الأنجلو المصرية.
- ١٦٥- موسيقى اللغة. للدكتور رجب عبد الجواد إبراهيم، مكتبة زهراء الشرق. القاهرة.
- ١٦٦- الموشح. مأخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر. للمرزباني. تحقيق علي محمد البجاوي، دار الفكر العربي.
- ١٦٧- نتائج الفكر في النحو. لأبي القاسم عبد الرحمن بن عبد الله السهيلي. تحقيق الشيخ عادل أحمد عبد الموجود والشيخ علي محمد عوض، دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان - الطبعة الأولى ١٤١٢هـ - ١٩٩٢م.
- ١٦٨- النحو الوافي. لعلياس حسن، دار المعارف، مصر، الطبعة التاسعة.
- ١٦٩- النحو والدلالة. للدكتور محمد حماسة عبد اللطيف، الطبعة الأولى ١٩٨٣، مطبعة المدينة دار السلام - الملاءة.
- ١٧٠- نسيج النص بحث في ما يكون به الملفوظ نصاً. للأزهر الزناد، المركز الثقافي العربي. بيروت - لبنان، الطبعة الأولى ١٩٩٣م.
- ١٧١- نظام الارتباط والربط في ترتيب الجملة العربية. للدكتور مصطفى حميدة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان ١٩٩٧م - القاهرة.
- ١٧٢- نظرية البنائية في النقد الأدبي. للدكتور صلاح فضل، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٣م.
- ١٧٣- نظرية اللغة في النقد العربي. للدكتور عبد الحكيم راضي، مكتبة الخاتجي بالقاهرة.
- ١٧٤- نظرية المعنى في النقد العربي. للدكتور مصطفى ناصف، دار الأندلس، بيروت، لبنان.
- ١٧٥- النقد العربي نحو نظرية ثانية. للدكتور مصطفى ناصف، عالم المعرفة الكويت العدد ٥٥، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
- ١٧٦- همع الهوامع. لسيوطي تحقيق أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان الطبعة الأولى ١٤١٨هـ - ١٩٩٨م.

### الرسائل والدوريات

- ١- الأدب في أسبوع. مقال للأستاذ محمود محمد شاكر. مجلة الرسالة ص ٣٤٤ - العدد ٣٣٩ السنة الثامنة.
- ٢- أمن اللبس ووسائل الوصول إليه في اللغة العربية. بحث للدكتور تمام حسان. حوايات كلية دار العلوم ١٩٦٨م - ١٩٦٩م.
- ٣- التثنية في اللغة العربية. د. للدكتور أحمد مطر العطية - سلسلة علوم اللغة الم. إدارة عن دار غريب - المجلد الثاني - العدد الثاني - ١٩٩٩م.
- ٤- تجربة اللغة والرمز عند محمود حسن. ماعيل. مقال للدكتور عبد القادر القط - مجلة القافلة يناير ١٩٧٧م.

- ٥- تجليات الهوية والإبداع للتركيب الإضافي في شعر محمود درويش. بحث لخالد زغريت. مجلة عالم الفكر- العدد ٣ - المجلد ٣٢ يناير - مارس ٢٠٠٤م
- ٦- التركيب النعتي في اللغة العربية. بحث للدكتور السيد علي خضر- مجلة كلية الآداب - جامعة المنصورة. العدد السابع والعشرون أغسطس ٢٠٠٠م.
- ٧- التناوب الدلالي بين الصيغ الصرفية. ماجستير لأحمد محمود عبد القادر درويش. كلية دار العلوم جامعة القاهرة.
- ٨- التوابع في الصحيحين دراسة نحوية. ماجستير لمحمد حماد صابر محمد. كلية دار العلوم. جامعة القاهرة ١٤٢١هـ - ٢٠٠١م.
- ٩- التوابع مقارنة لسانية. بحث لفوزي الشايب - مجلة مؤتة للبحوث والدراسات - المجلد الثاني عشر - العدد الأول - رجب ١٤١٨هـ - تشرين أول ١٩٩٧م.
- ١٠- الجانب الإسلامي في شعر محمود حسن إسماعيل. ماجستير لحسان محمد الشناوي. كلية اللغة العربية بالقاهرة - جامعة الأزهر - ١٤١٠هـ - ١٩٩٠م.
- ١١- دور النحو في تفسير النص الشعري. ماجستير لمصطفى عراقي حسن. كلية دار العلوم. جامعة القاهرة - ١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م.
- ١٢- شاعر النيل والنخيل مقال لفتحي سعيد - مجلة الفيصل العدد الرابع - السنة الأولى شوال ١٣٩٧هـ - سبتمبر ١٩٧٧م.
- ١٣- شعرية الألوان عند محمد أبو سنة. بحث للدكتور محمد عبد المطلب- مجلة إبداع - العدد التاسع - السنة السابعة - صفر ١٤١٠هـ - سبتمبر ١٩٨٩م.
- ١٤- الظواهر الصرفية والنحوية المخالفة في شعر الكميث بن زيد الأسدي. ماجستير لعصام عبد المنصف أحمد أبو زيد. كلية دار العلوم جامعة القاهرة - ١٤٢٢هـ - ٢٠٠٢م.
- ١٥- الظواهر النحوية في شعر بن زيدون. دكتوراه لأيمن حمود إبراهيم موسى. كلية دار العلوم جامعة القاهرة ١٤٢٦هـ - ٢٠٠٥م.
- ١٦- قاب قوسين. مقال للدكتور أحمد هيكل - مجلة الشعر - يونيو - أغسطس ١٩٦٥م.
- ١٧- اللغة في شعر أبي تمام. بحث لفهد عكام - مجلة عالم الفكر - الكويت - مجلد ٤ - يناير - فبراير - مارس ١٩٨٦م.
- ١٨- محمود حسن إسماعيل الزوج والأب. مقال لسارة أحمد نسيم. مجلة الثقافة - السنة الرابعة - العدد ٤٣ - إبريل ١٩٧٧م.
- ١٩- محمود حسن إسماعيل: كانت حياته شعرا. مقال للدكتور عبد العزيز كامل - مجلة العربي - جمال الآخر ١٤٠٢هـ - إبريل ١٩٨٢م.
- ٢٠- معايير النصية. دراسة في نحو النص. ماجستير لمحمد أشرف عبد العال الشامي- كلية دار العلوم جامعة القاهرة - ١٤٢٤هـ - ٢٠٠٣م.
- ٢١- نقد ديوان "هكذا أغني". بقلم الأديب مختار الوكيل - مجلة الرسالة- العدد ٢٦١ - القاهرة - جماد الأولى ١٣٥٧هـ - يوليه ١٩٣٨م. السنة السادسة.
- ٢٢- واو الربط: وظائفها ودلالاتها. دراسة نصية في الفصحى معاصرة. بحث لمحمد عبد الرحمن محمد الريحاني - سلسلة علوم اللغة الصادرة عن دار غريب - المجلد الأول - العدد الرابع - ١٩٩٨م.



## فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
- مقدمة	١١
- تمهيد	١٥
- الفصل الأول: مشروعية الاعتماد على النحو في تناول النص الشعري	١٩
- مدخل:	٢١
- المبحث الأول: فاعلية المعنى النحوي عند القدماء والمحدثين	٢٢
- أولاً: فاعلية المعنى النحوي عند القدماء	٢٢
- ثانياً: فاعلية المعنى النحوي عند المحدثين	٢٩
- المبحث الثاني: سلطة النحو في بناء الشعر	٣٢
- المبحث الثالث: تفاعل الكلمات في إنتاج المعنى	٣٥
- المبحث الرابع: الشاعر بين الاختيار والانحراف	٣٩
- فاعلية المعنى النحوي في بناء قصيدة "من التابوت"	٥١
- الفصل الثاني: أنماط التركيبين النعني والعطفي في شعر محمود حسن إسماعيل	٦٣
- مدخل:	٦٥
- التوابع لغة واصطلاحاً	٦٦
- العامل في التوابع	٦٨
- المبحث الأول: أنماط التركيب النعني	٦٩
- أولاً: مصطلح النعت	٦٩
- ثانياً: معاني النعت ووظائفه الدلالية	٧٠
- ثالثاً: ما ينعت به	٧٤
- جدول إحصائي للنعوت المفردة في شعر محمود حسن إسماعيل	٧٥
- أولاً: النعت بالمفرد	٧٦
- (أ) النعت بالمشترك	٧٦
- ١- اسم الفاعل	٧٦
- ٢- الصفة المشبهة باسم الفاعل	٧٩
- ٣- صيغ المبالغة	٨٣
- ٤- اسم المفعول	٨٥
- ٥- أفعال التفضيل	٨٨
- النعت السببي	٨٩
- (ب) النعت بشبه المشتق	٩٠
- ١- النعت باسم الإشارة	٩٠
- ٢- النعت بـ "ذو" وفروعها	٩٢
- ٣- النعت باسم الموصول	٩٤
- ٤- النعت بالاسم المنسوب	٩٥
- ٥- النعت بـ "أي"	٩٦
- ٦- النعت بـ "جد"	٩٧
- ٧- النعت بالمصدر	٩٨
- ٨- النعت بالعدد المصوغ على وزن شاعل	١٠١
- ٩- النعت باسم الجنس	١٠٢



١٠٥	١٠ - النعت بـ "مثل" .....
١٠٦	١١ - النعت بـ "غير" .....
١٠٨	١٢ - النعت بـ "سوى" .....
١١٠	ثانيا: النعت بالجملة .....
١١١	- شروط النعت بالجملة .....
١١٣	- جدول إحصائي للنعوت الجمليّة وشبهها في شعر محمود حسن إسماعيل .....
١١٤	- جدول إحصائي للنعوت الكليّة في شعر محمود حسن إسماعيل .....
١١٥	١ - النعت بالجملة الاسمية .....
١١٨	٢ - النعت بالجملة الفعلية .....
١١٩	(أ) النعت بالجملة الفعلية الماضوية .....
١٢١	(ب) النعت بالجملة الفعلية المضارعية .....
١٢٣	٣ - النعت بالجملة الشرطية .....
١٢٤	٤ - النعت بالجملة الإنشائية .....
١٢٨	ثانيا: النعت بشبه الجملة .....
١٢٨	(أ) النعت المركب الظرفي .....
١٣١	(ب) النعت المركب (الجار والمجرور) .....
١٣٢	- المبحث الثاني: أنماط التركيب العطفى .....
١٣٢	- العطف في اللغة والاصطلاح .....
١٣٢	أولا: عطف البيان .....
١٣٤	ثانيا: عطف النسق .....
١٣٤	حروف العطف .....
١٣٥	أولا: الحروف التي تشرك المعطوف مع المعطوف عليه مطلقا .....
١٣٥	١ - العطف بالواو. وأحكامها .....
١٣٦	- بدء القصيدة بها .....
١٣٦	- عطف ما حقه التثنية .....
١٣٧	- عطف الشيء على مرادفه .....
١٣٨	- عطف النعوت المتعددة .....
١٣٨	- حذفها عند أمن اللبس .....
١٣٩	- جواز زيادتها .....
١٣٩	- اقترانها بـ "لكن" .....
١٣٩	- دلالتها على التقسيم .....
١٣٩	- استعمالها بمعنى "أو" .....
١٤٠	- اقتران جملة النعت بها .....
١٤٠	- عطف عامل حذف وبقي معموله .....
١٤٠	- عطفها على الضمير المتصل دون فاصل .....
	وهناك معان أخرى غير العطف للواو ومنها:
١٤٠	- واو المعية .....
١٤١	- واو الحال .....
١٤١	- واو الاستئناف .....
١٤٢	٢ - العطف بالفاء .....
١٤٤	٣ - العطف بـ "ثم" .....

١٤٦	٤- العطف بـ "حتى" .....
١٤٨	٥- العطف بـ " أو " .....
١٥٤	٦- العطف بـ "أم" .....
١٥٦	- حذف الهمزة السابقة على "أم" .....
١٥٨	ثانياً: الحروف التي تشترك المعطوف مع المعطوف عليه لفظاً فقط .....
١٥٨	١- العطف بـ "لكن" .....
١٦٠	٢- العطف بـ "بل" .....
١٦٢	٣- العطف بـ "لا" .....
١٦٣	- الفصل الثالث: عوارض التركيبين النعتي والعطف في شعر محمود حسن إسماعيل .....
١٦٥	- مدخل: .....
١٦٧	- المبحث الأول: عوارض التركيب النعتي .....
١٦٧	أولاً: المطابقة، وتشمل: .....
١٦٨	- قطع النعت .....
١٧٢	- الجر على الجوار .....
١٧٥	- نعت اسم الإشارة .....
١٧٦	ثانياً: التضام .....
١٧٦	(أ) سياق الفصل والترتيب، ويشمل: .....
١٧٦	- الفصل بين النعت والمنعوت .....
١٧٨	- تقديم ما حقه أن يكون نعتاً على المنعوت .....
١٨١	- تقديم النعت بالجملة وشبهها على النعت المفرد .....
١٨٣	- إضافة النعت إلى المنعوت .....
١٨٦	(ب) سياق الحذف والزيادة، ويشمل: .....
١٨٧	- حذف النعت .....
١٨٩	- حذف المنعوت .....
١٩٤	- حذف الرابط في جملة النعت .....
١٩٦	- اقتران جملة النعت بالواو .....
١٩٧	- المبحث الثاني: عوارض التركيب العطفي .....
١٩٧	- أولاً: المطابقة، وتشمل: .....
١٩٧	- عطف الفعل الماضي على الفعل المضارع والعكس .....
٢٠٠	- عطف الخبر على الإنشاء، والعكس .....
٢٠٢	- عطف الجمل .....
٢٠٢	- عطف الجملة الاسمية على الجملة الفعلية والعكس .....
٢٠٥	ثانياً: التضام .....
٢٠٥	(أ) سياق الفصل والترتيب، ويشمل: .....
٢٠٥	- الفصل بين المعطوف والمعطوف عليه .....
٢٠٧	- الاعتراض بين أجزاء التركيب العطفي .....
٢٠٨	- القلب في التركيب العطفي .....
٢١٠	(ب) سياق الحذف والزيادة، ويشمل: .....
٢١٠	- حذف حرف العطف .....
٢١٥	- حذف حرف العطف مع المعطوف .....
٢١٦	- حذف المعطوف عليه .....

٢١٨	- حذف الهمزة السابقة على "أم" .....
٢١٩	- العطف على الضمير المستتر دون فاصل .....
٢٢١	- استعمال العطف في موضع التنبيه .....
٢٢٢	- زيادة حرف العطف .....
٢٢٣	- بدء القصيدة بالواو .....
٢٢٧	الفصل الرابع: دور التركيبين النعتي والعطف في إطالة بناء الجملة .....
٢٢٩	- مدخل: .....
٢٣٠	- المبحث الأول: دور التركيب النعتي في إطالة بناء الجملة .....
٢٣٠	أولاً: دور النعت في التماسك النصي .....
٢٣٢	ثانياً: محورية العلاقة النعتية في شعر الشاعر .....
٢٣٧	ثالثاً: وسائل امتداد الجملة بالتركيب النعتي في شعر الشاعر .....
٢٣٧	١- نعت النعوت .....
٢٣٩	٢- عطف النعوت .....
٢٤٢	٣- ترتيب شيء من عناصر الكلام على النعت .....
٢٤٢	أ- ترتيب جملة الصلة على اسم الموصول المنعوت به .....
٢٤٢	ب- ترتيب المضاف إليه على المضاف المنعوت به .....
٢٤٣	ج- ترتيب جواب الشرط على الجملة الشرطية المنعوت بها .....
٢٤٤	٤- قطع النعت .....
٢٤٤	٥- الاتساع في النعوت الداخلية .....
٢٤٨	٦- تكرار النعت لنعوت واحد .....
٢٥٠	- المبحث الثاني: دور التركيب العطف في إطالة بناء الجملة .....
٢٥٠	أولاً: دور العطف في التماسك النصي .....
٢٥٢	ثانياً: محورية العلاقة العطفية في شعر الشاعر .....
٢٥٥	ثالثاً: وسائل امتداد الجملة بالتركيب العطف في شعر الشاعر .....
٢٥٥	١- عطف اسم على اسم لا يكتفي الكلام به .....
٢٥٥	٢- عطف الشيء على مرادفه .....
٢٥٦	٣- تكرار حرف العطف .....
٢٥٩	- الفصل الخامس: دور التركيبين النعتي والعطف في بناء الصورة الشعرية .....
٢٦١	- مدخل : .....
٢٦٢	- المبحث الأول: شاعرية الألوان في التركيبين النعتي والعطف .....
٢٦٢	أولاً: شاعرية الألوان في التركيب النعتي .....
٢٦٣	- سياق النعت باللون الأبيض .....
٢٦٧	- سياق النعت باللون الأخضر .....
٢٧٠	- سياق النعت باللون الأسود .....
٢٧٥	- سياق النعت باللون الأصفر والأحمر .....
٢٧٧	- سياق النعت باللون الأزرق والأسمر .....
٢٧٩	ثانياً: شاعرية الألوان في التركيب العطف .....
٢٨٠	- سياق اللون الأخضر في التركيب العطف .....
٢٨٤	- سياق اللون الأسمر والأسود في التركيب العطف .. ..

٢٨٦	..... النعتي والعطفي	- المبحث الثاني: دور التناص القرآني في تركيب الصورة الشعرية من خلال التركيبين
٢٨٧	..... أولا: التناص القرآني في التركيب النعتي	-
٢٩٢	..... ثانيا: دور التناص القرآني في التركيب العطفي	-
٢٩٤	..... المبحث الثالث: دور المجاز في تركيب الصورة الشعرية من خلال التركيبين النعتي والعطفي .	-
٢٩٦	..... أولا: دور المجاز في التركيب النعتي	-
٢٩٩	..... ثانيا: دور المجاز في التركيب العطفي	-
٣٠٥	..... ملحق تكميلي للتوكيد والبدل	-
٣٠٥	..... أولا: التوكيد	-
٣٠٦	..... * أنماط التوكيد اللفظي في شعر الشاعر	-
٣٠٦	..... - توكيد الضمير المتصل الظاهر بالضمير المنفصل الظاهر	-
٣٠٧	..... - توكيد الاسم	-
٣٠٧	..... - توكيد اسم الصوت	-
٣٠٨	..... - توكيد الجملة الاسمية	-
٣٠٨	..... - توكيد الجملة الفعلية	-
٣٠٩	..... - توكيد الحرف	-
٣١٠	..... - عوارض التركيب التوكيدي	-
٣١٠	..... - التوكيد اللفظي للمرادف	-
٣١٠	..... - اقتران جملة التوكيد بحرف العطف	-
٣١١	..... - الفصل بين التوكيد والمؤكد	-
٣١٢	..... ثانيا: البدل	-
٣١٢	..... * أنواع البدل في شعر الشاعر	-
٣١٢	..... - البدل المطابق	-
٣١٢	..... - بدل البعض من كل	-
٣١٣	..... - بدل الاشتغال	-
٣١٣	..... * ظواهر المطابقة بين البدل والمبدل منه	-
٣١٣	..... - إبدال المعرفة من المعرفة ، والنكرة من النكرة	-
٣١٣	..... - إبدال المعرفة من النكرة	-
٣١٣	..... - إبدال النكرة من المعرفة	-
٣١٤	..... - إبدال الظاهر من المضمير	-
٣١٤	..... - إبدال الجملة من الجملة	-
٣١٤	..... * إطالة بناء الجملة بالمبدل منه	-
٣١٦	..... خاتمة	-
٣٢٠	..... فهرس المصادر والمراجع	-
٣٣٢	..... فهرس الموضوعات	-















